This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817

Weihnachten 1894

Von Deinem Bruder Max

Dramaturgische Vorträge

von

Alfred Freiherrn von Berger.

Dramaturgische Vorträge.

Von

Alfred Freiherrn von Berger.

Wien.
Verlag von Carl Konegen.
1890.

832
B5dr

Alle Rechte vorbehalten.

K. und k. Hofbuchdrucker Fr. Winiker & Schickardt. Brünn.

Vorbemerkung.

Die folgenden Blätter enthalten im Wesentlichen die Vorträge, welche ich unter dem Titel „Beiträge zur Ästhetik und Technik des Dramas“ im Wintersemester 1889—90 an der philosophischen Facultät der Wiener Universität gehalten habe. Nur einen einzigen Vortrag habe ich ausgeschieden und denselben durch einen an anderer Stelle gehaltenen ersetzt.

Abgesehen von kleinen Änderungen, Zusätzen und Kürzungen, erscheinen meine Vorträge vor dem Lesepublicum zwar nicht ganz in der nämlichen Reihenfolge, sonst aber in derselben Gestalt, in welcher meine Zuhörer sie zuerst kennen gelernt haben.

Wien, im Mai 1890.

Der Verfasser.

I.

Dass ein lyrisches Gedicht, um die Merkmale des Echten und Ursprünglichen an sich zu tragen, erlebt sein muss, weiß alle Welt. Die Stimmung, die im Gedichte laut und licht wird, muss den Dichter selbst erfüllt haben, aus ihr heraus muss ihm sein Gedicht aufgegangen sein, wenn sie sich dem Hörer mittheilen soll. Nur solche echt gezeugte Gedichte haben Lebenskraft und Dauer im Bewusstsein des Volkes oder wenigstens vieler Einzelner im Volke. Nur der Wortlaut solcher Gedichte prägt sich empfänglichen Köpfen von selbst ein, ohne je mit bewusster Anstrengung auswendig gelernt worden zu sein, und wenn das Herz, in dem ein solches Gedicht Wurzel geschlagen hat, von dem Gefühle, das es ausspricht, voll ist, so macht es sich von selbst in den Worten Luft, in denen der Dichter gesagt hat, was er leide. Das ist dann kein Recitiren aus dem Gedächtnisse, sondern ein lebendiges Nachdichten, und der volle Segen innerlicher Befreiung und Erlösung, den der Dichter seinem Gedichte dankte, als er es schuf, beglückt auch den Nachdichter, wenn auch dessen bewegtes Inneres keine ihm ursprünglich eigenen Worte zu finden weiß, sondern sich fremder bedient, die seine eigenen geworden sind. Wer auch nur Ein solches Gedicht geschaffen hat, das von einer

Menschenseele aufgesaugt worden ist, der hat dieser Seele eine Herzstärkung, ein Glück, ein Trostmittel fürs Leben geschenkt, und damit könnte auch er sich trösten, wenn der ersehnte Ruhm ausbleibt. Hat ja doch der Ruhm eines Dichters nur dann Wert, wenn er daraus entspringt, dass seine Gedichte in dem geschilderten Sinne ins Volk gedrungen sind!

Manche meinen sogar, dass die erwähnten Merkmale des Echten untrügliche, weil unnachahmliche seien. Das lasse sich nicht künstlich nachmachen, das könne nur Gott oder die Natur verleihen. Leider ist das nicht wahr oder nicht mehr wahr. Denn unsere Zeit hat es auf allen Gebieten in der Kunst des Fälschens zum Verzweifeln weit gebracht. Auch auf geistigem Gebiete. Wie man heutzutage künstliche Diamanten macht, die den echten zum Verwechseln ähnlich sehen, Kunstweine braut, die das Geheimnis ihrer Unechtheit nicht mehr der prüfenden Zunge des erfahrenen Trinkers verrathen, sondern denen es der Chemiker in seinem Laboratorium auf der Folterbank abpressen muss, so ist es betriebsamen Leuten, die sich für Dichter oder Denker ausgeben, leider auch gelungen, das Unnachahmliche nachzuahmen, die Merkmale des Echten, Nichtgefälschten und Unfälschbaren zu fälschen, den Naturlaut nachzuäffen, den Schrei täuschend zu copiren, welchen die Gottheit den Wesen, wie dem Vogel sein Lied, eingeschaffen hat, um ihr Dasein tönend kundzugeben. Wer Jäger ist, weiß, wie man in der Sprengzeit im Frühling den liebestollen Rehbock berückt, wie sich der Jäger auf einem Sprengplatze im Walde wohlversteckt niederlässt, den „Rehruf“ aus der Tasche zieht und den feinen klagenden Laut, mit dem die Rehgais den Bock lockt, ertönen lässt. Und der Bock lässt sich berücken, sehnsüchtig springt er dem Orte zu, wo ihn statt Liebesgenusses der

bittere Tod erwartet. Wie oft auf meinen Streifzügen durch die neueste, die moderne Literatur habe ich den „Rehruf", allerdings meist ungerührt, verführerisch locken gehört, und oft, wenn ich ein Gedicht, das gar waldfrisch und volksthümlich klang, wie Finkenschlag, zu Ende gelesen hatte, meinte ich im Geiste den Dichter zu sehen, wie er den „Rehruf", den „Blater", vergnügt schmunzelnd über seine Kunstfertigkeit, wieder in die Tasche schiebt, wo er ihn neben den letzten Recensionen über sein jüngstes Werk stecken hat.

Vielleicht werden manche sagen: Wenn die Täuschung nur eine vollkommene war, was liegt dann daran, dass es Täuschung war? Mag der Wein immerhin in irgend einer schnöden modernen Hexenküche gefälscht sein, wenn er nur so schmeckt wie der echte! Dass der Tropfen, der jetzt meinen Gaumen letzt, wirkliches Traubenblut sei, von der lieben Sonne selbst gereift, vom Thau des Himmels gekühlt und genährt, dass eine Weinlese bei ländlicher Musik und Pöllerknall gefeiert worden, das alles gehört nicht zum Wein, das trinkt man nicht mit, ich halte mich an's Resultat, und wenn das nur gut ist, so genirt mich auch der Gedanke an die Hexenküche nicht, in der es gekocht wurde. Nun, ich weiß nicht, wie es anderen Menschen geht, aber der Sonnenschein, der Himmelsthau, die fröhliche Weinlese, für mich gehört das zum Wein, ich trinke das alles mit, und wenn ich entdecke, das, was ich trinke, ist gar kein Wein, so schütt' ich es — dahin, wo es hingehört, und wenn ich ein Buch lese oder ein Gedicht, so lese ich auch das alles mit, die heißen Geisteskämpfe, in denen diese Gedanken dem Denker reif wurden, die erlebten Herzensschicksale, denen der Dichter die Perlen seiner Verse entnahm, und wenn ich dahinter komme, dass alles nicht wahr ist, dass der Denker nichts ist, als

ein Gedankenheuchler, der ungedachte Gedanken spricht — das kann man nämlich auch! — daſs der Dichter ungefühlte Gefühle erdichtet, nun, so thue ich auch das Buch und das Gedicht dahin, wo es hingehört.

Sie fragen, wie denn das zur Sache gehöre, zum Gegenstande meiner Vorlesungen, die handeln sollen über Ästhetik und Technik des Dramas. Nun, da gehört es zur Sache, leider gehört es zur Sache, und wenn ich meine Vorlesungen erst glücklich zu Ende geführt habe, so werden Sie hoffentlich nicht mehr zu fragen haben, inwieferne. Die deutsche dramatische Literatur liegt gegenwärtig tief im Argen. Den hochgehenden Frühlingsfluten der Sturm- und Drangzeit, der majestätischen Ruhe der classischen Epoche, dem gewaltigen Streben der Romantiker und Jungdeutschen ist eine trostlose Ebbe gefolgt. Die Sehnsucht, ein nationales Drama und Theater zu besitzen, das dem deutschen Menschen der Gegenwart das wäre, was Shakespeares Drama und Bühne für die Engländer des Zeitalters der Elisabeth war, lebt unbefriedigt in der Tiefe des Volkes, und auch der Drang und Trieb, ein solches Drama hervorzubringen, ist unzweifelhaft vorhanden. An der Masse dramatischer Versuche, welche jeder Tag auf die Pulte der Theater-Directoren spült, läſst sich die Stärke und die Verbreitung dieses Triebes ermessen; aber leider offenbart ein Blick in diese Masse auch, wie traurig weit wir vom ersehnten Ziele entfernt sind, welche Anarchie, welche Styl- und Richtungslosigkeit, welche trübe und wilde Gährung in all' den unzähligen Köpfen arbeitet und wüthet, in welchen das deutsche Drama der Zukunft nach seiner Entbindung ringt. Wie oft ist es mir geschienen, daſs das Studium jener Literatur, die nie unter die Presse, nie auf die Bühne gelangt und gelangen kann, deren lebensunfähige Geschöpfe nicht einmal einen

Mißerfolg erringen, die es nie zum Triumphe eines Durchfalles bringen können, für das Verständnis der literarischen Bewegung einer Epoche mindestens ebensoviel Bedeutung habe, als das Studium der Werke, die gedruckt und gespielt werden. Aber die verwunderlichen Blüten dieser lichtfernen unterseeischen Literaturflora bekommen nur Verleger, Zeitungs-Redacteure und — Theater-Directoren zu Gesicht; den eigentlichen Literatur-Gelehrten ist diese reiche Quelle der Belehrung zumeist verschlossen. Ich könnte Ihnen aus eigener Erfahrung manches davon erzählen — „wär's mir nicht versagt, das Inn're meines Kerkers zu enthüllen, so hüb' ich eine Kunde an, von der das kleinste Wort die Seele euch zermalmte", wie Hamlet's Vater sagt. Sie mögen darüber lachen, aber die Sache ist ernst, und wer durch seinen Beruf gezwungen ist, diesen Dingen seine Aufmerksamkeit zu schenken, der hat die Hand am Puls der Zeit und fühlt ihr Fieber.

In einer in ihren Tiefen aufgewühlten und verwirrten Zeit, wie die unsrige, blüht auf allen Feldern menschlichen Lebens und Strebens der Weizen der Speculanten und falschen Propheten, und auch auf der Bühne versucht man ihn auszusäen. Von verschiedenen Seiten und in den verschiedensten Tonlagen und Tonarten locken die Rehrufe der Jäger, die das scheue Wild, die Seele des deutschen Volkes, gerne ihr eigen nennen möchten. Hier versucht der Naturalismus glauben zu machen, er allein könne dem Volke das Drama schenken, nach dem es dürstet; dort bemüht man sich, das dramatische Bedürfnis durch das moderne Drama der Franzosen und durch angeblich deutsche Originalstücke, die nach Stoff und Form nur localisirte mittelmäßige französische Stücke sind, halb zu befriedigen, halb zu täuschen. Gegenüber all' diesen Versuchen thut es noth, sich auf die

Principien zu besinnen und sie klar vor der Seele zu bewahren, die dazu dienen, nicht nur das Falsche vom Echten zu unterscheiden, sondern auch — das falsche Echte vom echten Echten. Und weil ich diese Nothwendigkeit angesichts der Ihnen allen bekannten Zeichen der Zeit lebhaft fühle, darum habe ich meine Betrachtungen über die Ästhetik und Technik des Dramas mit einem Gedanken begonnen, der vielleicht manchem von Ihnen wie eine Abschweifung vorkam.

Aber nicht darum allein. Ich habe gesagt, ein lyrisches Gedicht müsse erlebt sein. Aber auch Gedanken, auch wissenschaftliche Gedanken müssen es sein. Nur solche Gedanken, die für den Denker selbst eine innerliche Entdeckung bedeuteten, die wie ein plötzlich angezündetes Licht einem peinlichen Zustande drückenden Halbdunkels ein frohes Ende machten, können, mitgetheilt, auch einen Hörer erleuchten. Darum will ich Ihnen in den Vorträgen, die ich zu halten gedenke, nur sagen, was ich, betreffend die Ästhetik und Technik des Dramas, wirklich gedacht und erkannt habe. Ich will mich nicht weiser stellen, als ich bin.

Und aus diesem Grunde habe ich mein Colleg „Beiträge zur Ästhetik und Technik des Dramas" benannt, nicht „Ästhetik und Technik des Dramas" schlechtweg. Ich werde eingehend über einige Fragen sprechen, über die ich seit Jahren, und in den letzten Jahren mehr denn je, nachgedacht habe, und ich werde diese Betrachtungen an die Analyse einzelner Stücke knüpfen, und zwar solcher Stücke, welche ich durch und durch zu kennen glaube. Man kennt ein Stück, wie überhaupt ein Geisteswerk, doch nur dann, wenn man es so kennt, wie sein Urheber. Dieser steht sozusagen im Centrum desselben, durchschaut es nach jeder Richtung, kennt sich in demselben so aus, wie sich unsere Seele

in ihrem Leibe auskennt, dessen einzelne Stellen der tastende Finger auch im dichtesten Dunkel unfehlbar findet. Und nur über ein Stück, das man so kennt, kann man etwas sagen, was der Rede wert ist, was sogar den Dichter des Stückes aufklären und fördern könnte. Die Kritik hat nur darum den Ruf der Unfruchtbarkeit, weil sie dieser Anforderung so selten genügt, der Dichter fühlt sich nicht belehrt, weil er sich vom Kritiker nicht so verstanden fühlt, wie er sich selbst versteht.

Wenn möglich, werde ich Stücke besprechen, die im Burgtheater gegeben werden. Und dies aus einem Grunde, dessen Darlegung uns mit Einem Schlage an den Gegenstand meiner Vorträge heranbringt.

Das dramatische Kunstwerk empfängt sein Dasein durch die Aufführung. Wenn ich von einem Drama spreche, so meine ich das aufgeführte, nicht das gelesene Drama. Ich weiß wohl, dass es Leute gibt, welche glauben, man könne sich den vollen Genuss eines dramatischen Kunstwerkes durch Lesen des Textes verschaffen, welcher demselben zugrunde liegt. Ja, manche behaupten sogar, sie fühlten sich, wenn sie einer Aufführung beiwohnten, durch allerlei Dinge gestört und aus der Stimmung gerissen; sie zögen daher den Genuss beim Lesen beiweitem vor.

Goethe hat bekanntlich in seinem Aufsatze „Shakespeare und kein Ende" in unsterblich schönen Worten die Ansicht ausgesprochen, man genieße ein Shakespeare'sches Drama am reinsten und tiefsten beim Vorlesen; „der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch durch unschickliche Darstellung. Es gibt keinen höheren Genuss und keinen reineren, als sich mit geschlossenen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakespeare'sches Stück nicht declamiren, sondern recitiren zu lassen. Man folgt dem schlichten

Faden, an dem er die Ereigniſſe abſpinnt. Nach der Bezeichnung der Charaktere bilden wir uns zwar gewiſſe Geſtalten, aber eigentlich ſollen wir durch eine Folge von Worten erfahren, was im Innern vorgeht, und hier ſcheinen alle Mitſpielenden ſich verabredet zu haben, uns über nichts im Dunkeln, im Zweifel zu laſſen".

Ich beſtreite die ſubjective Wahrheit dieſes Bekenntniſſes nicht und ich verdanke dem Leſen von Dramen ſelbſt zu viele Stunden höchſten Glückes, um nicht zu wiſſen, daſs uns, wenn wir uns leſend in ein Drama vertiefen, Schönheiten aufgehen und Genüſſe erblühen, die uns bei der Aufführung aus vielerlei Gründen nicht zutheil werden können. Aber die Allgemeingiltigkeit des Satzes leugne ich entſchieden, und auch das leugne ich, daſs der Genuſs beim Leſen die dem Drama weſentliche Art des Genoſſenwerdens iſt. Die dramatiſche Kunſt wendet ſich nicht an einzelne und einſame Erleſene, ſie ſchafft für die Menge, in welcher die Menſchen, welche befähigt wären, ein Shakeſpeare'ſches Stück auf Goethe'ſche Weiſe zu genießen, in verſchwindender Minderzahl ſind. Die allermeiſten werden, wenn ſie ein Drama aufführen ſehen, das ſie vorher geleſen haben, verblüfft ſein von der Fülle ungeahnter Wirkungen, die ſich von der Bühne herab über ſie ergießt. Die Fähigkeit, ſich beim Leſen eines dramatiſchen Textbuches das Drama als aufgeführt einzubilden, die Geſtalten und ihre Geberden und Handlungen zu ſehen, ihre Reden zu hören, iſt keine häufige, und auch das lebhafteſte Phantaſiebild der Aufführung iſt blaſs, undeutlich und lückenhaft, verglichen mit dem leibhaftigen, wirklichen Bühnenbilde. Darum iſt es ſo ſchwer, aus dem Eindrucke beim Leſen auf die Wirkung des aufgeführten Dramas zu ſchließen.

Da ich als das dramatiſche Kunſtwerk das aufgeführte

Drama betrachte, so kann ich natürlich nicht den Dichter des Textbuches als den ausschließlichen Schöpfer desselben gelten lassen. Vier Künste sind es, deren einträchtiges Zusammenwirken das dramatische Kunstwerk erzeugt: die Dichtkunst, die Schauspielkunst, die Inscenirungskunst und die mit der Inscenirungskunst eng verschwisterte und sie ergänzende Kunst, die Zwecke des Dichters durch Mittel der bildenden Künste zu verwirklichen. Bei manchen dramatischen Werken bedarf es zu ihrer vollen Ausgestaltung auch noch der Mitwirkung der Musik. Ich hoffe, Gelegenheit zu finden, über das Verhältnis dieser Künste zueinander ausführlich zu sprechen. Insbesondere beansprucht das Verhältnis der bildenden Künste zur dramatischen Kunst erhöhtes Interesse in unseren Tagen, in welchen so lebhaft für und wider das, was man unpassend genug „äußere Ausstattung" nennt, gesprochen und gestritten wird.

Keinesfalls ist das Verhältnis der verschiedenen Künste, welche sich zur dramatischen Kunst gesellen, ein starres und gleichförmiges. Bisweilen trägt beispielsweise der Dichter die Schauspieler, bisweilen machen eigentlich die Schauspieler das Stück.

Mit jenen Erzeugnissen des Menschengeistes, welche man Buchdramen nennt, werde ich mich nicht befassen. Eigentliche Buchdramen sind solche, die ausschließlich für's Lesen gedichtet wurden; der Dichter hat sich der dramatischen Form nicht bedient, um sein Werk aufführbar zu machen, sondern um gewisser Vortheile willen, welche ihm diese Form vor anderen Formen bot.

Buchdramen nennt man aber auch Dramen, die zwar gedichtet wurden, um aufgeführt zu werden, deren Aufführung aber unmöglich ist.

Gemeiniglich übersieht man, dass es nicht nur un-

aufführbare Dramen gibt, sondern auch unerzählbare Erzählungen, daſs also auch auf epischem Gebiete eine dem Buchdrama analoge Erscheinung, die Bucherzählung, vorkommt.

Die meisten Erzähler der Gegenwart erzählen eigentlich nicht, sondern sie schreiben eine Erzählung, und die meisten dieser Erzählungen vermöchte überhaupt kein Mensch zu erzählen. Das Erzähltwerden ist aber für eine Erzählung das Nämliche, was für ein Drama das Aufgeführtwerden ist. Die reine classische Form der Erzählung liest sich wie die gefeilte Niederschrift einer Geschichte, die irgend ein an Erfahrungen und Erlebnissen reicher Mann einer gebildeten Gesellschaft erzählt hat. Betrachten Sie dagegen einen modernen Roman! Nur selten wird eine Strecke weit erzählt, dann folgen psychologische Abhandlungen, schriftliche Berichte, dann wieder überlebendige Schilderungen, welche die Begebenheiten nicht als vergangene erzählen, sondern gleichsam als gegenwärtige der Phantasie des Lesers vorzuzaubern suchen, und langathmige Gesprächsprotokolle. Kein noch so gewiegter Meister der Redekunst vermöchte einen modernen Roman, den er genau memorirt hätte, einem Hörerkreise im Tone natürlichen Erzählens vorzutragen. An diesem Misslingen würde offenbar, wie weit sich die moderne Romanform der classischen Erzählungsform entfremdet hat. Es ist kein Zufall, daſs z. B. Bocaccio seine Novellen thatsächlich erzählen läſst, daſs die Märchen der „Tausend und Einen Nacht“ sämmtlich Personen als von ihnen zu einem bestimmten Ende erzählt in den Mund gelegt sind. Auch Turgenjew bedient sich dieses Kunstgriffes oft, um den echten Erzählerton festzuhalten.

Auch die Lyrik kennt eine verwandte Erscheinung: das unsangbare „lyrische Gedicht“, welches nicht, wie das sang-

bare Lied, das naive Ausjubeln und Ausklagen eines Gefühles ist, sondern die versificirte Schilderung eines von der Selbstbeobachtung festgehaltenen Seelenzustandes. Darin liegt die Eigenart der „Reflexions-Poesie", nicht darin, dass sie Gedanken ausspricht, wie man oft diejenigen sagen hört, die selbst keine haben.

Das unsangbare Gedicht, die unerzählbare Erzählung und das unaufführbare Drama gehören Einer Gattung an, der man wohl scherzweise das unsichtbare Gemälde als viertes Kleeblatt beigesellen möchte.

Die Bucherzählung und das Buchgedicht haben sich allen Anfeindungen der Puristen zum Trotze Geltung erkämpft, weil der Nachtheil der Sprengung der reinen Urform durch anderweitigen Gewinn reichlich aufgewogen wurde; das Buchdrama nicht, und das hat seinen guten Grund. Als unaufführbar, unscenirbar oder unspielbar erweist sich nämlich ein Drama meistens deshalb, weil es dem Dichter desselben an der zur Herstellung eines brauchbaren Textbuches nothwendigen Beherrschung der dramatischen Technik gebrach.

Dass man Malen gelernt haben muss, um ein Bild zu malen, weiß und glaubt jedermann. Dass dies aber auch von der Kunst des Dramatisirens gilt, klingt vielleicht manchem verwunderlich. Mir kommt da eine lustige Geschichte in den Sinn. Ein Engländer wurde gefragt, ob er Clavier spielen könne. „Ich weiß es nicht, ich habe es nie versucht," war seine Antwort. Mancher, der den Engländer auslacht, weil es sich um's Clavierspielen handelt und weil er weiß, dass es in der Welt Clavierlehrer gibt, würde vielleicht die Frage: „Können Sie ein Drama schreiben?" ähnlich beantworten. Viele wähnen, dass sie, weil sie gelernt haben, ihre Gedanken durch Wort und Schrift wiederzugeben,

die Elemente der Kunst des Dramatisirens beherrschen, ein Wahn, fast so ungeheuerlich, als der, dass jeder ein Bild müsse malen können, der gut coloriren kann. Diesem Wahne verdanken die vielen Stücke ihre Entstehung, die nicht aufgeführt, ja nicht einmal kritisirt werden können, weil sie sich zu einem wirklichen Drama verhalten, wie die von harmlosen Kinderhänden an Wände und Planken neben die nomina stultorum gepinselten primitiven Zeichnungen zu ernsthaften Gemälden. Um diesem Irrthume zu begegnen, werde ich mich bemühen, einzelne Dramen auch technisch zu analysiren und die Elemente der Technik des Dramatisirens dadurch klarzulegen, dass ich zeige, warum das eine Drama aufführbar ist und das andere nicht.

Eine haarscharfe Grenzlinie zwischen Technik und Ästhetik lässt sich nicht ziehen. Die Technik zeigt, wie man eine beabsichtigte Wirkung erzielt, die Ästhetik, welche Wirkungen der Dramatiker beabsichtigen soll. Ein Drama kann technisch ein Meisterwerk sein und ästhetisch eine Missgeburt.

Zum Schlusse ein Gedanke, der etwas schwierig in Worte zu kleiden ist, den ich aber doch aussprechen muss, weil er wichtig ist, um Ihnen zu zeigen, in welchem Geiste ich meine Untersuchungen zu führen gedenke.

Was für tiefgreifende und hochfliegende Absichten pflegen philosophische Ausleger z. B. Shakespeare zuzuschreiben. Eine Menge von Wirkungen auf das Gefühls- und Gedankenleben, die seine Dramen hervorbringen können, erhabene Stimmungen, geistvolle Ideen, die sie anzuregen vermögen, halten sie für vom Dichter bezweckt, schlagen sie daher gewissermaßen zum Drama selbst hinzu. Ich halte das für falsch. Wenn der Blitz aus der Wolke niederzuckt, ist diese Erscheinung von einem Schall begleitet. Dieser kurze, knappe Schall ist der eigentliche Donner. Das nach-

folgende Rollen und grollende Verhallen ist nicht mehr der Donner selbst, sondern nur sein Echo, seine Nachwirkung. Ähnlich beim Drama. Der dargestellte menschliche Vorgang ist das Drama, nichts weiter; er entspricht dem Knall beim Einschlagen. Was sich dabei und nachher denken und fühlen läßt, ist Echo, nicht Donner.

Wenn also z. B. jemand sagt: In „Hamlet" wollte Shakespeare darstellen das Ringen des modernen Bewußtseins mit dem Mittelalter, so sage ich: Nein, er wollte nur darstellen, was er dargestellt hat: das menschliche Schicksal des Dänenprinzen; man kann über dieses Schicksal in dem angedeuteten Sinne reflectiren, aber dieses Reflectiren ist eine Wirkung des Dramas, es gehört nicht zum Drama selbst.

Und an das Drama selbst gedenke ich mich mit meinen Untersuchungen zu halten, und ich hoffe, daß mehr dabei herauskommen wird, als beim philosophisch sein sollenden Phantasiren über das Thema „Drama", in welchem sich viele Ästhetiker so sehr gefallen.

II.

„Wiſſen Sie mir keinen guten Stoff?“ An jeden, der in literariſchen Kreiſen einigen Anſehens genießt, iſt dieſe ſtereotype Frage wohl ſchon mehr als einmal geſtellt worden. Am häufigſten vernimmt man ſie in den Leſeſälen der großen öffentlichen Bibliotheken, und meiſtens begleitet ſie ein Seufzer. Vor den Plätzen der Leute, die ſie mit Vorliebe ſtellen, ſieht man Bücher, alte und dickleibige Bücher, in Menge aufgehäuft, in welchen ſie emſig und unruhig geblättert haben. Meiſtens ſolche Werke, in welchen, wie die Literaturgeſchichte erzählt, die großen Dramatiker der Vergangenheit die Stoffe gefunden haben, denen ſie ihre Unſterblichkeit verdanken. Alſo etwa Holinſheds Chronik oder Wenceslai Hagecii „Böhmiſche Chronik“, oder die Lebensbeſchreibungen Plutarchs oder eine altitalieniſche Novellenſammlung. Auch wohl ein modernes Werk mit vielverſprechendem Titel, wie Bülau's „Geheime Geſchichten und räthſelhafte Menſchen“. Den Augen dieſer Armen ſieht es der verſtehende Menſchenfreund an, wie ihr Geiſt, von Stoff zu Stoff wandernd, ſich fruchtlos abgequält hat, um vielleicht doch noch einen zu entdecken, der dem Auge Shakeſpeares oder Grillparzers entgangen iſt, und von ihm die ſchöpferiſche Erregung zu

empfangen, die einem Drama zum Dasein verhelfen könnte. „Ich könnte schon, nur der mein Können ergänzende und entbindende Stoff fehlt mir. Und das ist kein Wunder! Die am Tage liegenden guten Stoffe sind ja schon alle bearbeitet. Nun muss man in die Tiefe bohren und aus der Tiefe mühselig hervorholen, was die glücklichen Alten, wie die ersten Entdecker eines Goldlandes, mühelos auflasen.“ Diese Klage spricht aus, wie dem nach einem Stoffe fahndenden Dramatiker zumuthe ist. Hat er nun Recht mit seinem Gefühl und mit seiner Klage? Ganz und gar Unrecht hat er nicht. Die Anzahl der Grundtypen menschlicher Schicksale, welche die Handlung eines Dramas bilden können, ist eine endliche; hat man doch schon, mit mehr oder minder Glück, versucht, ein geordnetes Verzeichnis derselben zu entwerfen. Der Mensch müsste eine Erweiterung seines Wesens erfahren, um einen völlig neuen Schicksalstypus zu ermöglichen. Seit die Welt steht, haben die Menschen immer wieder dasselbe in anderer Form erlebt, und immer wieder dasselbe mit anderen Worten gesungen und gesagt. Man müsste weit zurückgehen, um eine Zeit zu finden, wo in der That nicht „schon alles gedichtet war“. Aber darum kann man doch auch das dramatische Stoffgebiet mit Fug ein unerschöpfliches nennen. Es gibt auch nur eine endliche Zahl menschlicher Gesichtstypen, und doch hat jeder Mensch ein Gesicht, das noch nicht da war. Etwas Analoges gilt auch von den dramatischen Stoffen. Absolut Neues wird da nur fordern, wer nicht weiß, was er will.

Ich bin überzeugt, dass Shakespeare im Geiste noch eine Menge von Stoffen vor sich sah, aus denen er, wenn Zeit und Schicksal es gefügt hätten, noch eine ganze Reihe solcher Stücke, wie wir sie von ihm besitzen, hätte machen können. Die Verlegenheit um einen guten Stoff ist keine

äußerliche Verlegenheit, wie etwa Waſſermangel auf einer Wüſtenreiſe. Der chroniſche Stoffmangel, an welchem ſo viele auf dramatiſchem Gebiete Strebende leiden, beſteht nicht im zufälligen Fehlen einer äußeren Bedingung zur Entſtehung eines Dramas, ſondern dieſe Verlegenheit offenbart ein innerliches Gebrechen, ſie verräth das Fehlen einer innerlichen Bedingung, und es iſt nur eine Wohlthat, welche die Natur dem an dieſem Gebrechen Leidenden erweist, wenn ſie ihm den tröſtlichen Schein beläſst, es ſei ein Übel, das der Zufall eines glücklichen Fundes jeden Augenblick zu heilen vermöchte, wie denn die Natur überhaupt den Menſchen Selbſterkenntniſſe, die lähmend oder vernichtend auf ſie wirken müſsten, zu entziehen pflegt, ein Schauſpiel, ebenſo ſegensreich für den Betroffenen als befremdlich für den außen Stehenden, der die Binde ſieht, die den anderen verhindert, ſich ſelbſt zu ſehen.

Mit dem „Fehlen der innerlichen Bedingung“ meine ich nicht ohne Weiteres das Fehlen desjenigen, was man dramatiſches Talent nennt. Im Gegentheil; die wenigen dramatiſchen Erzeugniſſe, welche ſolche Menſchen, die ihre Stoffe mit ‚Angſt und Noth auftreiben, ins Daſein zu zwingen vermögen, ſind nicht ſelten durchaus echt und wertvoll. Damit das fehlen könne, was ich meine, muſs ſogar Talent vorhanden ſein. Wäre es möglich, den jugendlichen Shakeſpeare aus ſeinem Jahrhundert herauszunehmen und in unſer Zeitalter zu tauchen, ſo hätte er höchſtwahrſcheinlich, falls er ſich überhaupt dem Drama zuwendete, jene innerlichen Behinderungen zu beſiegen, an dem erwähnten innerlichen Gebrechen zu leiden, und aus ihm würde vielleicht nur eine Erſcheinung werden, wie Otto Ludwig oder Friedrich Hebbel, kein — Shakeſpeare. In ihm würde ſich nicht jener Geiſteszuſtand und jene Welt-

anschauung entwickeln, welche ihren natürlichen Ausdruck in der dramatischen Form finden, wiewohl in ihm dieselbe geistige Potenz lebte, die im Zeitalter der Elisabeth eine lange Reihe dramatischer Meisterwerke schuf.

Auch einer Shakespeare'schen Kraft fallen daher in unseren Tagen dramatische Werke nicht mühelos und massenhaft vom Baum ihres Lebens, den sie nach Schillers schönem Worte nur leise zu schütteln brauchen, von selbst in den Schoß; und in der reichen Welt, die sie umgibt, in Geschichte und Sage, stellt sich auch ihren Augen eine Begebenheit nur ausnahmsweise als dramatischer Stoff dar, während einem dramatisch begabten Sonntagskinde, das in einer dramatisch stimmenden Zeit lebt, Stoffe von allen Seiten und aus allen Zeiten, Gestalt und Leben von ihm fordernd, zufliegen. Ein solcher Glücklicher mag kühnlich sagen: Kein Drama zu schreiben ist schwer! Alles, was er sieht und hört, nimmt dramatische Form für ihn an, und so wird die märchenhafte Fruchtbarkeit dramatischer Talente in solchen Epochen erklärlich.

Es würde zu weit führen, wollte ich ausführlich darlegen, wie geartet Epochen sein müssen, um das Drama aufblühen zu machen. Kurz gesagt: das Drama gedeiht in der Dämmerung zwischen einem Mittelalter und einer Neuzeit; in Zeiten, in welchen die alte naive Weltanschauung, das alte barbarische Lebensgefühl durch die allenthalben erwachende Bewusstheit den Menschen noch einmal ganz hell und ihnen selbst erst bekannt wird, ehe beides an dieser Bewusstheit für immer erlischt. Unsere Zeit ist über diese Dämmerung schon hinaus, wir leben in einer Zeit des Wissens und des Mittheilens des Gewussten, nicht in einer des Schauens und des Darstellens des Geschauten.

Verräth uns doch manches Symptom, ohne dass wir

die Sache bis an die Wurzel verfolgen müssten, dass es mit dem dramatischen Schaffen in unserer Zeit einen Haken haben muss. Die großen Dramatiker der modernen Epoche haben nur so wenige Dramen vollendet, dass man sie in classischen Zeiten wohl gar nicht als Dramatiker mitgezählt hätte. Schiller, Kleist, Grillparzer, Otto Ludwig, Hebbel, haben alle miteinander weniger Dramen fertig gebracht, als nur Ein Dramatiker von mittelmäßiger Fruchtbarkeit aus der Blütezeit der spanischen Bühne. Die landläufigen Widerreden, zu denen dieser Satz herausfordert, weiß ich alle voraus, aber ich weiß auch, dass sie nichts bedeuten. Nicht auf das „Wieviel", auf das „Was" komme es an. Gewiss; aber glaubt denn jemand allen Ernstes, die modernen Dramatiker hätten weniger geschrieben, weil sie weniger schreiben wollten? Oder ihre Dramen wären um so viel gehaltvoller, durchdachter und formvollendeter als die der Alten, dass ihre Abfassung mehr Zeit und Kraft kosten musste, um so viel mehr, dass in einem Menschenleben nur eine weit geringere Anzahl entstehen konnte? Der Grund der geringen Fruchtbarkeit der Modernen liegt darin, dass sie sich in den Geisteszustand, der zum Drama führt, künstlich hineinzwingen müssen, ihn nur schwer dauernd festhalten können, dass ihnen das dramatische Schaffen keine natürliche, sich halb von selbst abspielende Lebensäußerung ist, sondern eine Leistung, zu der sie sich bewusst, oft gewaltsam stimmen müssen.

Und warum ist das so und muss das so sein?

Es wäre vermessen, enträthseln zu wollen, wie die Seelenlage des Einzelnen durch die allgemeine Weltlage bedingt ist. Auf diesem Gebiete kann man nur ahnen, nicht deutlich wissen.

Halten wir uns also vorerst an's nahe Liegende.

Vergleichen wir die früher erwähnten modernen Dramatiker mit Shakespeare, so fällt uns auf, dass sie sämmtlich Schriftsteller und Dichter waren, die, ohne intimes Verhältnis zu einem bestimmten Theater, in dramatischer Form dichteten, fürs Theater im allgemeinen schrieben. In meiner vor einer Woche gehaltenen Vorlesung habe ich gesagt, dass sich die Dichtkunst mit der Schauspielkunst, der Inscenirungskunst und der Kunst, die Zwecke des Dichters durch Mittel der bildenden Künste zu verwirklichen, zur dramatischen Kunst verbünde. Für einen theaterkundigen Kenner Shakespeares ist kein Zweifel, dass seine Dramen sozusagen vom Regiepult aus gedichtet sind. Sie lassen sich auffassen als durch die Schrift festgehaltene Weisungen an die einzelnen Schauspieler der Truppe, deren Dichter er war: Erst sagst du das, dann thust du das u. s. w. Shakespeare schuf nicht, wie ein moderner Dichter, seine Dramen in bühnenferner Weltabgeschiedenheit in der Studirstube, sondern, wenn er dichtete, arbeitete er für sein Theater und für seine Schauspieler, wahrscheinlich stand dabei seine Bühne vor seiner Phantasie als sein Arbeitsfeld, und mit der unfehlbaren Sicherheit eines Virtuosen, der sein Instrument handhabt wie seinen eigenen Leib, schrieb er nieder, was ein jeder zu sagen und zu thun habe, in welcher Folge alles zu geschehen habe, stellte er auf dem Papier, wie ein Schlachtenlenker den Schlachtplan, sein Stück, den Aufführungsplan, auf das genaueste im einzelnen fest. Wahrscheinlich fühlte er sich mit seiner Truppe zu einem großen „Wir“ verbunden, er leistete seinen überwiegenden Antheil an der Gesammtleistung, der Aufführung seines Stückes durch die Truppe, mit deutlichster und detailirter Vorausempfindung des von der Truppe noch zu leistenden Antheiles. Seine Stücke sind im Theater gezeugt und geboren, echte Theater-

kinder. Zu Shakespeare's Zeit waren also die dramatische Dichtkunst und die Schauspiel- und Inscenirungskunst nicht, wie heute, nur durch das gemeinsame Ziel verbunden, sondern durch enge persönliche Gesellung des Dichters und der Theaterleute, die alle an derselben und für dieselbe Bühne wirkten, Eine Luft athmeten und in der nämlichen geistigen Atmosphäre hausten. Und heute? Heute begegnen sich Dichter und Theater erst sehr spät, sie wandeln nicht von Anfang an einen Weg; der Dichter arbeitet nicht für ein bestimmtes Theater und für eine bestimmte Truppe, er schafft ein Werk in dramatischer Form, er schafft am Schreibtisch, nicht am Regiepult, sein Stück ist nicht eine Folge geschriebener Weisungen an die Schauspieler, um durch diese zu wirken, sondern eine Folge geschriebener Reden und Gegenreden, die, wenn sie überhaupt sprechbar sind, dies oft genug nur zufällig sind, nicht deshalb, weil sie der Dichter, sich in die Situation des Stückes, in die redende Person und in den Schauspieler hineinfühlend, für diesen mit Sorgfalt und Sammlung improvisirt und dann die Improvisation aufgeschrieben hat. Shakespeare schrieb seine Rollen vielleicht nicht einzelnen Schauspielern, wohl aber immer der Schauspielkunst auf den Leib.

An dieser Bühnenentfremdung leiden gegenwärtig besonders die Edleres wollenden tieferen Geister, die Verfasser der historischen Jambentragödien. Die Routiniers, welche die Bühnen alljährlich mit zugkräftigen Theaterstücken versehen, stehen zumeist mit dem Theater in so enger Fühlung wie — Shakespeare. Allerdings ihre einzige Ähnlichkeit mit Shakespeare. Die Folge ist: leichte, massenhafte Production, wie sie in classischen Zeiten auch die ernst zu nehmenden Bühnendichter auszeichnete.

Diese Bühnenentfremdung macht echten Dichtern von

zweifelloser dramatischer Anlage das dramatische Dichten so schwer. Das Organ, an seinem Orte im Organismus wirkend, functionirt leicht und schmerzlos; aus ihm herausgelöst und isolirt, ist es wie gelähmt, und erschöpft seine ganze Kraft an einer Leistung, die es eigentlich gar nicht spüren sollte. Shakespeare war ein Glied der Körperschaft des Theaters, das Haupt, aber doch ein Glied, darum arbeitete seine Dichterkraft so gesund, reichlich und leicht. Der moderne Dichter steht einsam außerhalb des Theaters, und darum bringt er es unter Kämpfen und Krämpfen nur zu wenigen dramatischen Geisteskindern, wenn er überhaupt solche zu erzeugen vermag, die ihre Geburt überleben.

Shakespeare fußte auf dem goldenen Boden des Handwerkes, und das war ein Segen für den Dichter wie für den Menschen. Bei der Wahl des Stoffes und der Art der Behandlung leitete ihn wahrscheinlich weit weniger, als hervorragende Moderne, der Reiz, den ein Stoff und eine Weise, ihn zu gestalten, auf ihn selbst ausübte, sondern das von ihm in seiner Tiefe erkannte und mitempfundene Verlangen und Bedürfnis seines Publicums, das er, wie ein großer Herrscher sein Volk, besser verstand, als es sich selbst verstand, so dass er durch das irreführende Geschwätz auf der Oberfläche hindurch deutlich gewahrte, wonach es sich in der Tiefe wortlos sehnte. Der seichte moderne Routinier hält sich an das, was die Oberfläche haben will.

Wie anders der moderne Poet! Sein Schaffen ist meist ein weit weniger vom Willen ausgehender und vom Willen beherrschter Seelenvorgang. Er wandelt, besonders in der Jugend, umher, ein Chaos in der Seele. Grübeleien, Leidenschaften, Entzückungen und Schmerzen, deren er sich in jugendlicher Weise meistens ganz allein fähig glaubt,

Erlebtes, Gefühltes, Gedachtes, Geschautes, das alles arbeitet in ihm, drängt aus ihm heraus; er hat von Goethe gelesen, der sich von beunruhigenden Zuständen durch gesteigerte Darstellung derselben dichtend befreite, sie sich von der Seele schrieb, und so macht sich alles, was in ihm tobt, eines Tages in einer Dichtung in dramatischer Form Luft. Wie unähnlich ist dieses Dichten als psychische Function dem Arbeiten Shakespeare's! Bei Wahl des Stoffes entschied der Zufall; an einem, in dessen Hauptmotiven der junge Dichter seinen Zuständen und Erlebnissen Verwandtes zu entdecken glaubte, entzündete sich seine Phantasie, und nun umlodert ihn das dichterische Feuer. Zwecklos wie ein vom Blitz in Brand gesteckter Baum in weltferner Waldwildnis, sitzt er mit glühendem Kopf in seiner einsamen Arbeitsstube und dichtet und schreibt. Die Gestaltung seines Werkes im Einzelnen wird ihm nicht von einem bestimmten und greifbaren Zweck, der Aufführung auf dem Theater, dictirt, das Princip, das ihn beherrscht, ist ein rein subjectives; in beliebter Verachtung des „realen Theaters" meint er sich mit dessen Anforderungen durch etliche äußerliche Concessionen abzufinden. So wird endlich das Werk fertig und einem Theater zugeschickt. Nur höchst selten erweist sich ein solches ohne Hinblick auf die Bühne entstandenes Werk als verwertbar für die Bühne. Im besten Falle läßt es sich durch dramaturgische Bearbeitung retten. Und für den Kenner des Theaters grenzt es an's Wunder, wenn ein ohne das Bewußtsein, daß es für's Theater geschrieben wird, entstandenes Werk sich als ein wertvolles und wirksames Theaterstück erweist. Aber dieses Wunder ereignet sich bisweilen. Wie schlafwandelnd bringt ab und zu ein der Bühne fremder jugendlicher Dichter ein Bühnenstück zustande, ohne die Bühne zu kennen und bewußt für sie zu arbeiten.

Ich will versuchen, Ihnen in Kürze anzudeuten, wie dieses Wunder möglich ist.

Es ist nicht geradezu undenkbar, dass ein junger phantasievoller Mensch, der oft ins Theater geht und viele Dramen gelesen hat, ohne die Kunst zu besitzen, ein Bühnenstück zu schreiben, eines Abends zu Bette geht, einschläft, und die Aufführung eines Theaterstückes, das er nie gesehen und gelesen hat, also eines neuen Stückes, von Anfang bis zu Ende lückenlos, mit allen Details, träumt. Mir selbst ist Ähnliches schon begegnet. Gewöhnlich rettet man die Erinnerung an derartige Träume, in welchen uns scheinbar die Lösung eines künstlerischen oder wissenschaftlichen Problems im Schlafe beschert wurde, nicht über die Schwelle des Erwachens, und wenn uns das Gedächtnis ausnahmsweise Fragmente solcher Traumgebilde oder ihre allgemeinen Umrisse aufbewahrt hat, die wir nachher, taghell wachend, mit kritischem Auge betrachten, so entdecken wir zumeist mit Enttäuschung, dass das, was uns im Traume entzückend schön und voll tiefen Sinnes und logischen Zusammenhanges erschien, diese Eigenschaften in Wahrheit nicht hat, dass es unverständlich, widersinnig oder abgeschmackt ist. Erweisen sich doch sogar in scheinbar schlaflosen Nächten ausgebrütete Gedanken, die uns im Halbtraum die geniale Lösung schwieriger Probleme zu enthalten schienen, bei Tage als einseitig, spitzfindig und wertlos, eine Thatsache, auf die z. B. Bismarck gesprächsweise hingewiesen hat.

Wenn nun einmal ein glücklicher Träumer, der die Aufführung eines funkelnagelneuen Stückes träumte, sich dieses Stück wörtlich auswendig merkte und es niederschriebe, wobei sich herausstellte, dass das Wohlgefallen, welches er als Zuschauer der Traumaufführung empfand, ihn diesmal nicht betrogen hat, so hätten wir das erwähnte

Wunder in seiner Reinheit vor uns: ihm ist geworden, was er nicht kann, ein Stück liegt vor ihm, das er nie hätte machen können, das aber „von ihm“ sein muss, weil es noch weniger von einem Andern ist, ein Stück, welches den in den Vorgang der Entstehung nicht Eingeweihten auf eine Kunstbeherrschung schließen ließe, von welcher der Geist, in welchem es entstanden ist, keine Ahnung hat und die er vielleicht selbst als etwas ihm Unerreichbares anstaunt.

Selbstverständlich wird sich dies Wunder in seiner Reinheit niemals und wird sich etwas ihm Ähnliches nur unter ganz singulär günstigen Bedingungen ereignen, aber etwas gänzlich Undenkbares ist ein solcher Vorgang nicht, und die Entstehung dramatischer Jugendarbeiten, in welchen weit mehr Welt- und Bühnenkenntnis zu stecken scheint, als ihr Autor besitzt, erfolgt thatsächlich in analoger Weise. Allerdings nicht im Schlafe, aber doch mit Hilfe psychischer Vorgänge, welche dem Träumen nahe verwandt sind und wie sie Otto Ludwig in seinen Bekenntnissen über sein Schaffen ausführlich beschrieben hat.

Ist doch der Traumgott an und für sich, auch wenn er uns nicht gerade die Aufführung eines Theaterstückes vorzaubert, ein großer Dramatiker. Ich glaube zwar, dass Schopenhauer sich täuscht, wenn er meint, wir ließen persönliche Bekannte im Traume ihrem wahren Charakter gemäß sprechen und handeln, aber jedenfalls schafft die Traumphantasie der Form nach nicht unähnlich dem Dramatiker. Das, was der Träumende weiß, denkt, will und fühlt, was er erfahren und erlebt hat, wird ihm im Traume nicht unmittelbar als solches bewusst, sondern es erscheint ihm in Gestalten und Vorgängen verkörpert, welche gewiss bedingt sind durch die psychische Beschaffenheit des Träumenden, ihm aber doch etwas Äußeres sind, dem er zusieht,

gespannt, und nicht selten von einzelnen Wendungen überrascht. Was nun im Traume bewufstlos geschieht, mufs der Dramatiker bewufst thun können, er mufs es verstehen, seine Weltansicht, das in ihm vorhandene Wissen um Charaktere, Handlung und Situationen und um seine eigenen Intentionen ganz und gar in dem dramatischen Gebilde zu verkörpern, welches sie dem Publicum darzubieten hat, ohne dafs es irgend einer Erläuterung von Seiten des Dichters bedürfte; alles mufs sich aus den Reden und Handlungen ergeben, mufs unmittelbar verständlich sein. Dies nicht können, heifst die dramatische Form nicht beherrschen. Die schärfste Kritik eines Stückes ist in mancher Hinsicht die Unentbehrlichkeit eines Commentars.

Ein voll gerathenes, vom Bewufstsein des Schaffenden wie ein Stück Aufsenwelt abgelöstes Drama, das ohne alle Kenntnis vom Denken und Wollen des Dichters verstanden und genossen werden kann, hat daher eine gewisse Verwandtschaft mit einem Mustertraum, dessen Inhalt eine interessante Handlung bildet. Traum und Drama setzen nichts voraus, sondern schaffen für den Zuschauer, der durch Verfolgen der ihm vorgetäuschten Scenen und Reden alles erfährt.

Die virtuose Beherrschung der Bühnentechnik erleichtert es nun dem Dichter ungemein, in der geschilderten Weise für die Anschauung und nur für die Anschauung darzustellen, d. h. immer echt dramatisch der Form nach zu bleiben. Aber absolut unentbehrlich ist sie nicht; ein Drama entsteht zwar gemeiniglich durch actives, hell bewufstes Schaffen, es kann aber ausnahmsweise auch eines entstehen durch passives, dem Träumen ähnliches Schaffen. Meistens wird ein solches natürlich Lücken aufweisen, die nachträglich durch mühsame künstlerische Arbeit ausgefüllt werden müssen,

denn die Fähigkeit zu träumen ist unverlässlich und der Willkür wenig unterworfen. Oft versiegt sie plötzlich und das angefangene Werk bleibt ein unfortsetzbares Fragment. Ein Blick in die Dichterwerkstätte Otto Ludwigs bietet uns entsprechende Thatsachen in Fülle.

Auch unterliegen solche im Wachtraum schaffende Poeten in Bezug auf den Wert der Ausgeburten ihrer Phantasie oft ähnlichen Täuschungen, wie ich sie vorhin von den vermeintlichen genialen Leistungen und Erkenntnissen im wirklichen Traume berichtet habe. Diese letzteren werden wenigstens durch das Erwachen berichtigt, das Entzücken erweist sich als ein mitgeträumtes, das mit dem Schlafe verflogen ist. Bei dichterischen Wachträumern aber gelingt es dem Kritiker selten, ihnen „aus dem Traume zu helfen“; ihr normaler Geisteszustand ist eben von dem während ihres traumhaften Imaginirens nicht so scharf geschieden wie Wachen vom Schlafe, und so behauptet sich der günstige Eindruck auch, wenn sie ihr Drama ausgeträumt haben.

Nur so vermag ich mir den unerschütterlichen Glauben mancher Poeten an ihre jämmerlichen Werke zu erklären, die zu verlachen sie kritischen Blick genug besäßen, wenn sie von anderen herrührten.

Wer also in seiner Phantasie die ganze lange Handlung eines Dramas mit leibhaftiger Deutlichkeit sich abspielen zu sehen vermag, die Gestalten so, wie sie aussehen sollen, beinahe greifbar, zu sehen, ihre Reden, ergänzt durch Ausdruck, Miene, Blick, Geberde, zu hören, jede Stimmung des umgebenden Schauplatzes zu verspüren vermag, und all' dies Schauen, alles, was die Geister sagen, nachschreibt, der kann ein aufführbares Stück schreiben. Hat er doch ein in seiner Phantasie deutlich und lückenlos aufgeführtes nachstenographirt! In ähnlicher Weise — ich erinnere Sie an

die einschlägigen Bekenntnisse Otto Ludwigs — entstehen gewöhnlich jene dramatischen Erstlinge, mit welchen dramatische Genies ersten Ranges mit einem Löwensprunge die Bühne erobern, Werke, wie die „Räuber", die „Ahnfrau", der „Erbförster". Aber erwägen Sie einmal das Verzehrende, dem Wahnsinn Ähnliche in dieser Art und Weise traumartigen Schaffens. Und erwägen Sie ferner, welche ungeheuere innere Umwälzung, die mit Vernichtung und Versiegen der Fähigkeit des Schaffens enden kann, ein solcher für's Theater — Träumender erleiden muss, wenn er in jenen Grad der Entwickelung und Bildung tritt, in welcher die Einflüsse stark werden, welche die Fähigkeit, so zu träumen, an der Wurzel anfressen.

Es gibt fast keinen großen, deutschen Dramatiker, welcher diese Krise nicht überstanden hätte, und viele haben sie — leider — nicht überstanden.

Der wichtigste Schädling für die dichterische Anschauung, der das Drama entspringt, ist die habituelle Selbstbeobachtung, die Culturkrankheit unserer Tage. Wie der Borkenkäfer in einem Walde auftritt, ist sie plötzlich in der Seele, und wo es früher grünte und blühte, rauschte, sang und klang, rieseln nun dürre, todte Gedanken wie verdorrte Nadeln in Fülle nieder. Der Träumer bemerkt, dass er träumt, und mit dem Träumen ist's vorüber, die belauschten Heinzelmännchen, die dem Dichter, ohne dass er recht wusste, wie, seine Stücke schrieben, sind verscheucht und kommen nicht wieder. Was früher in ihm für ihn geschah, muss er nun selbst machen, und es will nicht recht gelingen, und ebenso misslingt der Versuch, das alte naive Träumen sich wiederzuerobern.

Das furchtbare Schauspiel dieses Ringens eines gewaltigen, dramatischen Genies mit den antidramatischen Seelenmächten der Selbstbeobachtung, der Bewusstheit, des Grübelns

und Analysirens können Sie an Otto Ludwig beobachten, wie an keinem andern. Jede Zeile seiner Shakespeare-Studien bezeugt, wie er mit zäher Riesenkraft gegen die Umschlingung der Laokoonsschlange „Reflexion“ ankämpfte, sich gegen sie als Dichter zu behaupten suchte, das bewußt zu erlernen strebte, was er unbewußt gekonnt und durch das Erwachen des Bewußtseins verlernt hatte, wieder zu werden, was er gewesen war. Siechthum und früher Tod entzog den Ausgang des unheimlichen Ringens den Augen der Mitlebenden. Vielleicht hätte er gesiegt, aber wahrscheinlich ist es nicht.

Das vielbeklagte frühe Verstummen Grillparzer's, das man gemeiniglich dem Mißerfolg von „Weh dem, der lügt“ zuschreibt, war wohl auch zum Theil eine Folge des über den Mann hereingebrochenen Zergliederns und Reflectirens, das ihn aus dem Zustande reiner Anschauung herauswarf, wie er selbst oft beklagt. Denken Sie an Kleist's dunkles Ringen mit dem Guiskard-Stoff und noch an manchen andern.

Ich habe vorhin gesagt, der Dramatiker schaffe für die Anschauung; er erzählt nicht, er beschreibt nicht, analysirt und reflectirt nicht: er stellt dar. Fast alle Gesetze der dramatischen Form fließen aus dieser einfachen Grundregel. Ich will Ihnen zum Schluß ihren bedeutsamen Sinn an einem Beispiel erläutern, an der dramatischen Darstellung eines menschlichen Charakters, wobei ich Anlaß finden dürfte, auf das Verhältnis der Schauspielkunst zur Dichtkunst einzugehen.

Ich kann Ihnen einen Charakter bekannt und durchsichtig machen durch eine psychologische Beschreibung desselben. Wenn diese Beschreibung gut ist, werden Sie ihr die Empfindung danken, den betreffenden Charakter zu verstehen und zu durchschauen, Sie werden *wissen*, wie der betreffende Charakter beschaffen ist.

Diese Beschreibung eines Charakters ist keine Darstellung desselben, auch wenn sie sich bis zu einer lebendigen Schilderung desselben erhebt.

Den Charakter einer Person darstellen, heißt: durch eine Reihe von Reden, welche ihr in den Mund gelegt sind, und durch Handlungen, welche sie zu thun hat, einen Zuschauer und Zuhörer den Charakter dieser Person kennen lehren, ihm das charakteristische Gefühl ihrer Eigenart, die Anschauung ihres Charakters geben. Aus diesem Nachfühlen oder Mitfühlen des Charakters, mit dem uns eine gelungene Darstellung desselben beschenkt, kann ein psychologisches Verstehen desselben geschöpft werden, aber es ist nicht schon selbst ein Wissen. Ich erinnere Sie, um Ihnen ganz klar zu machen, was ich meine, an das Verhältnis, in dem Sie zu den Charakteren Ihrer Freunde und Verwandten stehen. Sie wissen oft voraus, was z. B. Ihr Onkel oder Ihre Tante in einem bestimmten Falle thun oder sagen wird. Folgern Sie Ihr prophetisches Wissen etwa aus einer von Ihnen gewußten Psychologie Ihres Herrn Onkels oder Ihrer Frau Tante? Sie haben etwas wie eine intuitive Anschauung des inneren Wesens dieser Respectspersonen, und aus dieser Intuition heraus sagen Sie: das wird er sagen und das wird sie thun. Oder wenn der Neffe etwas ferner Stehenden Unerwartetes sagt oder thut, so rufen Sie aus: das sieht ihm ähnlich! oder: das ist wieder einmal ganz Hans oder Peter! Was ist das „ihm", dem die Handlung ähnlich sieht? Sie haben etwas wie eine Anschauung des Hans oder Peter in sich, ein Gefühl seines Wesens, mit diesem Gefühl harmonirt seine Rede oder seine That, und das meinen Sie mit Ihrem Ausrufe.

Dieses Gefühl Ihnen in Bezug auf die in ein Drama verflochtenen Personen so zu geben, wie Sie es hinsichtlich

Ihrer Freunde und Verwandten besitzen, ist eines der Ziele dramatischen Darstellens. Ich benütze die Gelegenheit, um Ihnen klar zu machen, wie Dichter und Schauspieler zusammenwirken, denn ich habe einer Zeitungspolemik entnommen, dass mein Versuch, dem Schauspieler zu seinem Recht neben dem Dichter zu verhelfen, Ärgernis erregt hat. Der Dichter kann nichts thun, als die Reden aufschreiben, welche eine Person in einem Drama zu sprechen hat, und an geeigneter Stelle in Klammern beifügen, was die Person zu thun hat. Ein vom Regiepult aus arbeitender, der Inscenirung vorarbeitender Dichter wird auch Rathschläge und Weisungen für den Regisseur einflechten, und ein Dichter, dem beim Dichten die schauspielerische Verkörperung der von ihm skizzirten Person leibhaftig vor der Phantasie schwebt, auch Anweisungen für den Schauspieler bezüglich Mienen- und Geberdenspieles, Betonung und Ausdruck beim Sprechen der vorgeschriebenen Reden.

Der Schauspieler hat nicht nur diese Weisungen in's Werk zu setzen, wenn sie den Zwecken des Dichters wirklich dienen, was durchaus nicht immer der Fall ist, sondern er hat noch weit mehr zu thun. Auch das von Anweisungen für den Schauspieler überwucherte Textbuch eines von einem modernen Routinier verfassten Stückes wird den Schauspieler oft genug im Stiche lassen. Und auch aus der grammatischen Construction der Sätze und aus anderen Anzeichen wird der Schauspieler vergebens zu erschließen trachten, wie der Dichter eine Rede gesprochen, wie er eine Scene gespielt haben will. Oft aus einem wirklich zwingenden Grunde: Weil der Dichter viele Partien seines Textbuches sich überhaupt beim Dichten gar nicht oder nur undeutlich schauspielerisch dargestellt gedacht hat, was besonders oft von vernachlässigten Übergängen gilt, auf die der Dichter

seine Geisteskräfte nicht concentrirt wirken ließ. Da kann der Schauspieler die schauspielerische Intention des Dichters nicht errathen, weil eine solche nicht vorhanden war. Es ist, besonders unter Laien in Theatersachen, welche zugleich von Begeisterung für classische Dichterwerke erfüllt sind, üblich, die Kunst des Schauspielers, verglichen mit der Leistung des Dichters, herabzusetzen. Das entspringt einem Irrthum, zu dessen Berichtigung die folgenden Erwägungen beitragen mögen. Das Seelenleben anderer Menschen kann man unmittelbar nicht wahrnehmen. Es verräth sich nach außen durch verschiedenartige Seelenlebenszeichen. Das auffallendste dieser Zeichen, durch die uns das Innere anderer Menschen sich eröffnet, ist die Sprache, indem uns die Menschen entweder sagen, was in ihnen vorgeht, oder indem wir dies aus dem, was sie sagen, gedankenschnell errathen. Der dramatische Dichter gibt nun vornehmlich die Reden an, durch deren angemessenes Sprechen der Darsteller einer dramatischen Person im Hörer das charakteristische Gefühl des Wesens jener Person erweckt. Aber Worte und Sätze sind doch nicht die ganze Sprache! Tonfall und Melodie, in welcher die Sätze gesprochen werden, sind ganz ebenso Elemente der Sprache, wie die Worte und Sätze. Und wer z. B. ein syntaktisch und der Aussprache der einzelnen Worte nach unanfechtbares Französisch spricht, spricht noch lange nicht das ganze Französisch. Denn zu diesem gehört auch das Sprechen der Sätze nach französischer Melodie. Und ebenso gehören außer den Worten, zum Sprachschatze eines Volkes auch gewisse typische Sprech- oder Sangweisen, in welchen Sätze gesprochen werden müssen, um außer dem Sinn der Sätze selbst dem Hörer auch noch anderes zu sagen, was im Sprechenden vorgeht und ihn veranlasst zu sprechen. Und jede Sprache hat dafür ihre eigenen Ton-

färbungen und Tonfälle. Der fragende, zweifelnde, bedauernde oder bittende Ausdruck eines Satzes klingt anders auf Deutsch, anders auf Italienisch, anders auf Englisch. Diese Tonarten gehören aber gerade so zum Deutschen, zum Italienischen, zum Englischen, wie die Worte selbst. Sie sind der am schwersten erlernbare, von den Wenigsten beherrschte Theil einer Sprache, und wenn die Wenigsten über einen reichen Wortschatz verfügen, so ist der Schatz anderweitiger sprachlicher Ausdrucksmittel, der ihnen zugebote steht, noch weit armseliger. Die Schauspieler lassen sich auffassen als Menschen, welche die ganze Sprache sprechen und beherrschen, nicht nur die Wortsprache, sondern auch die an der Wortsprache hangende Ausdrucks sprache, und ein Theil des schauspielerischen Könnens besteht darin, dass der Schauspieler jeden Augenblick, auch ohne eine weckende Gelegenheit, deren der Nichtschauspieler bedarf, um nicht „hölzern" zu sprechen, einen Satz bittend, bedauernd, fragend, zweifelnd zu sagen vermag. Er beherrscht auch diesen Theil der Sprache.

Wenn also der Dichter den Wortlaut der Rede liefert, streckenweise vielleicht den Ausdruck vorempfindend, in welchem der Wortlaut nach seiner Intention zu sprechen wäre, so steuert der Schauspieler die andere Hälfte der Sprache bei, durch welche der Wortlaut erst zur vollen, lebendigen Sprache wird, bald die direct angegebene oder errathbare Intention des Dichters ausführend, bald sie berichtigend oder ergänzend, bald, wo der Dichter nur nackten Wortlaut hingeschrieben hat, ohne Ahnung, wie er zu sprechen wäre, aus Eigenem schaffend.

Aber man glaube ja nicht, dass der Schauspieler die dichterische Skizze voll verwirklichen kann, indem er Satz für Satz angemessen zu sprechen sich einübt. Das gliche dem

Verfahren eines Übersetzers, der, Satz für Satz richtig übersetzend, dadurch nach und nach das Werk als Ganzes zu verdeutschen hoffte. Im Schauspieler muss das charakteristische Gefühl des Wesens der von ihm gespielten Person schöpferisches Leben haben, zu dessen Erweckung im Zuhörer der Dichter dem Schauspieler die Wortmittel gespendet hat, und gerade so wie der Dichter aus diesem Gefühl die Worte schöpfte, die der von ihm geschaffenen Gestalt „ähnlich sehen," so erfindet der Schauspieler den Ausdruck der Rede, die Geberden, Mienen, Blicke und Aussehen der ganzen Person, welche der Gestalt des Dichters „ähnlich sehen" und durch welche das erwähnte charakteristische Gefühl, welches dem Zuschauer den Charakter bedeutet, ganz so oder noch stärker geweckt wird. Ich will hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass es auch eine französische, eine englische, eine deutsche Blick-, Mienen- und Geberdensprache gibt. Von jenen Nationen, welche diese Sprache in sehr entwickeltem Maße besitzen, pflegt man zu sagen: Das sind geborene Schauspieler!

III.

In einem wenig gekannten Buche Michael Enk's „Studien über Lope de Vega Carpio“ ſteht eine Inhaltsangabe, eine Decompoſition, von Lope's „Friede der Könige oder die Jüdin von Toledo“. Zum Schluſse des Aufſatzes gibt Enk einige Winke über die verſchiedenen Weiſen, in denen die Liebe Alfonſo's zur Jüdin den Stoff zu einem wirkſamen Drama hergeben kann. „Entweder,“ ſagt Enk, „das Intereſſe kann ſich an das unglückliche Schickſal Rachels knüpfen, wobei es dem Dichter freigeſtellt bleibt, auf welche Weiſe er uns für dieſe intereſſiren will; oder an Alfonſo's Erhebung aus ſittlicher Kraft; oder an eine ſolche Erhebung über ſeine Leidenſchaft, im Sinne der Legende, durch eine höhere wunderbare Einwirkung.“ Lope lag die letzte Weiſe am nächſten, Grillparzer ſuchte den Stoff nach der zweiten zu bewältigen. Die tragende Rolle des Stückes iſt der König, und in dem Stück iſt dargeſtellt die Wandlung, die der König durchlebt, indem er aus einem frühreifen, von Sünde und Leidenſchaft zufällig unberührten großen Kinde im Feuer einer ſtarken Leidenſchaft zum Manne geſtählt wird, durch die innere Erfahrung der Schuld zu wahrer Tugend gelangt. Das Stück iſt alſo ein Erziehungsſtück, es gehört derſelben Claſſe an wie Heinrich v. Kleiſt's

„Prinz von Homburg“ oder wie Calderon's „Leben ein Traum“ oder Grillparzer's „Traum ein Leben“. Über den „Prinzen von Homburg“ sagt Friedrich Hebbel, es werde uns in diesem Drama „der Werdeprocess eines bedeutenden Menschen in voller Unmittelbarkeit vorgeführt“, wir sähen, wie sich ein „der Gefahr der Selbstzerstörung ausgesetzter Komet in einen klaren auf sich selbst beruhenden Fixstern verwandelt“. Dies Wort Hebbel's passt auch auf Grillparzer's „Jüdin von Toledo“.

Entstanden ist dieses Werk jedenfalls aus zwei Quellen: aus Grillparzer's Lope-Studien, und das ist die äußere Quelle, und aus Erfahrungen und Erlebnissen im geheimsten Innern seiner Seele.

Die Stoffe des Dramas hohen Styles sind typische Menschenschicksale.

Nun, wer da meinte, in seiner „Jüdin von Toledo“ habe Grillparzer eine spanische Geschichtsanekdote, die ihn reizte, mit genialer Charakteristik der Hauptfiguren dramatisirt, der würde dem Stoff wie dem Dichter Unrecht thun, denn der Stoff ist weit mehr als eine pikante Anekdote und ein Dichterauge, wie das Grillparzer's, erschaute in demselben sogleich seine typischen Züge, sah in der Anekdote das stets erneute, sich stets gleich bleibende Menschenschicksal. „Ja, so geht's solchen Menschen!“ das Gefühl, das sich in diesem Ausrufe Luft macht, befiel ihn angesichts des Stoffes und er hat durch seine Gestaltung des Stoffes dafür gesorgt, dass es auch uns anwandle. Jeder Mensch von gefestigtem Charakter, der auf seine Jugend zurückblickt, wird sich gestehen müssen, dass hinter ihm ein Erlebnis, dem ähnlich, was Alfonso mit der Rachel erlebt, liege, dass er seine gegenwärtige Charakterstärke nicht fertig auf die Welt

gebracht habe, sondern daſs der Landgraf erſt in der Glut der Leidenſchaft hart geworden ſei. Jeder, der ehrlich iſt, weiß, daſs das Wort „Tugend“ nur für den lebendigen, erlebten Sinn hat, der weiß, was Schuld iſt, und daſs nur der weiß, was Schuld iſt, der ſchuldig geworden iſt. Zurückblickend, müſſen wir geſtehen, daſs wir unſer Beſtes oft genug unſeren Sünden und Verirrungen danken und daſs es wirklich „himmliſche Mächte“ waren, die uns ins Leben hinein führten, uns ſchuldig werden ließen und der Pein übergaben, damit wir unſchuldig und glücklich werden konnten. Selbſtbeherrſchung kann nur der beſitzen, der Gelegenheit hatte, ſein ausartendes Selbſt zu bändigen — „wer nie im Leben thöricht war, ein Weiſer war er nimmer“, wie der Dichter ſagt. Und meiſtens ſind ſolche Jugendleidenſchaften, durch die uns die Welt erzieht, Gegenſtänden zugewandt, die das nicht ſind, wofür wir ſie nahmen. In einem gewiſſen Alter, in dem der Menſch iſt wie eine in überquellender Saftfülle aufplatzende Knoſpe, ergreift die Gluth der Sinne und des Herzens nur zu oft das, was ihr gerade begegnet, ſei es viel oder wenig wert.

Darum iſt die „Jüdin“ ein echter dramatiſcher Stoff, weil in ihm liegt, was in verſchiedenen Graden in allen liegt, die da leben.

Vielleicht iſt die Jugend, der gerade paſſirt oder der noch nicht zu Ende paſſirt iſt, was Alfonſo bis auf die Hefe erlebt, derjenige Theil des Publicum's, der die „Jüdin“ am wenigſten zu ſchätzen weiß; denn der Geiſt, der ſie geſchaffen, ſah die Welt und die Menſchen ſchon mit den Augen des Mannesalters und früh beginnender Greiſenhaftigkeit. Die Eigenthümlichkeit, daſs alle Menſchen in ihrer Art erleben, was in ihm dargeſtellt iſt, hat jeder echte dramatiſche Stoff.

Nur erleben das die meisten nur im Embryo, was in einem guten Drama als ausgewachsenes Schicksal vorkommt.

Betrachten Sie einmal den „Lear".

Das ist typisches Menschenschicksal, allen Vätern, allen Kindern voll verständlich und bekannt. In der mit Unwillen gegen sich selbst bezwungenen Regung der Ungeduld gegen die Schwächen des alternden Vaters, über den sich selbst der beste Sohn, die liebevollste Tochter bisweilen ertappen mag, die Cordelia selbst aus eigener Erfahrung kennen muss, ist ein Element des Lear-Schicksals gegeben, das hinreicht, den Menschen, welche Lear sehen, das Gefühl zu geben, als hätten sie das im Traum oder in einem früheren Leben schon erlebt. Jeder alte Vater, der seinen Kindern, seinen Erben, das Feld räumt, erlebt, auch wenn er die besten Kinder von der Welt hat, andeutungsweise das Lear-Schicksal, und darum wirkt diese Tragödie der Väter und Kinder auf Alt und Jung so erschütternd. Die richtige, zum echten Drama führende Auffassung eines Stoffes hat ein Dichter nur dann, wenn er ihm nicht mehr wie etwas Singuläres, novellistisch Seltsames und seiner Unerhörtheit wegen der Darstellung Wertes erscheint, sondern wenn er fühlt, dass dieses Schicksal ein von allen mehr oder minder getheiltes sei, und dieser Eigenschaft verdankt manches Stück seinen Erfolg, das sonst geringen Wert hat.

So dankt z. B. das vielgeschmähte Schauspiel der Birch-Pfeiffer „Die Waise von Lowood" seine nachhaltige Wirksamkeit dem Umstande, dass es ein typisches Schicksal behandelt, das der von harten Verwandten verstoßenen Waise, die sich durch eigene Kraft innern Wert und durch ihren Wert einen tüchtigen Mann gewinnt. Jeder hat die Empfindung, schon Zeuge eines solchen Schicksals gewesen

zu sein, und darum rührt das Stück die Leute, während sie über die Rührseligkeit desselben gerechterweise entrüstet sind und über ihre eigenen Thränen gerne lachen möchten.

Ich könnte Ihnen diese Eigenschaft echt dramatisch aufgefasster Stoffe an unzähligen Stücken nachweisen. In jedem Manne liegt ein Stück Othello, jede Frau hat ihren Gatten schon mit Desdemona's Augen gesehen, in jeder Ehe fallen, gemildert und gedämpft, Othelloscenen vor, jeder Mann, der „ein Unmensch ohne Zweck und Ruh'" ist, wie Faust, hat den Duft einer Mädchenblüte genossen und dann — die Hoffnung getäuscht, die er erweckt hat. Bis zu Verführung, Kindesmord und Tod braucht es nicht zu kommen, aber kein Faustähnlicher wird leugnen können, dass ihm das Faust-Gretchen-Schicksal in irgend einer Form begegnet ist. Und gar Hamlet! Jeder hat die Empfindung, dass dieses Trauerspiel auf ihn gemünzt sei, und an jedem Aufschub, den wir uns gegenüber dem, was uns obliegt, zuschulden kommen lassen, so lange, bis wir uns an den Aufschub gewöhnt haben und das Aufgeschobene nur mehr thun, wenn es zu spät ist, erleben wir ein Wesentliches im Hamlet-Schicksal.

„Fasse den Stoff von der Seite auf, von der er sich nicht als ein singuläres, sondern als ein typisches Menschenschicksal darstellt" — das ist eine der goldenen Grundregeln der Ästhetik des Dramas.

Als Grillparzer an den Stoff der Jüdin von Toledo herantrat, erblickte er ihn sofort von seiner typischen Seite, von der Lope nichts ahnte. Und das bestimmte ihn, die Charaktere, denen das in der Jüdin dargestellte Schicksal zustößt, so zu gestalten, wie er sie gestaltet hat und wie es ihm nach dem, was er selbst erlebt hatte, am nächsten lag.

Aristoteles hat gesagt, das Erste sei im Drama die Handlung und das Zweite die Charaktere; ich habe nie begriffen, wie man das trennen könne. Wenn ich sagen hörte, die Charaktere müssen so beschaffen sein, dass sie diese Thaten thun, diese Schicksale erleiden oder erleben *können*, so empfand ich das immer als eine Regel, welche den höchsten dramatischen Werken nicht ganz und genau gerecht wird. Die Charaktere müssen so sein, dass sie diese und keine andere Handlung erleben müssen, die Handlung muss die für diese Charaktere typische, sie bezeichnende, sie charakterisirende sein. Jeder Menschentypus hat sein typisches Schicksal, in dem sich sein Wesen offenbart, und ein Drama genügt, bei aller Wirksamkeit, den höchsten Ansprüchen nicht, wenn seine Handlung ein zwar für diese Charaktere mögliches, aber für sie doch nur zufälliges Schicksal ist. In dieser Regel scheint mir allein der Sinn der Forderung zu liegen, dass der Held einer Tragödie eine tragische Schuld haben müsse. Es liegt in dieser Forderung das Verlangen, dass das Schicksal eines tragischen Helden ein im höchsten Sinne für ihn nothwendiges, ein durch seine und mit seiner Eigenart gegebenes sei, dass sich in diesem seinem Schicksal seine Eigenart ganz darlege. Bloße zureichende causale Begründung durch seinen Charakter reicht nicht hin, und weil die Menschen über und neben der mechanischen Nothwendigkeit die sittliche Nothwendigkeit anerkennen — die Schuld fordert Sühne, wie man sagt, — so fassten sie das Verlangen nach einem intimeren und tieferen Zusammenhange zwischen dem Charakter und seinem Schicksal in die Formel, er müsse sein Schicksal durch seine Schuld verdienen. Aber das heißt einen Specialfall ungebürlich verallgemeinern. Es gibt Charaktertypen, deren angeborenes Schicksal ist, sich in eine sittliche Schuld zu verstricken und an ihr

unterzugehen, aber von allen Charaktertypen gilt das nicht, und es hat mich oft erheitert zu sehen, wie sich die Ästhetiker alsdann bemühen, in irgend eine That eines solchen Charakters eine „tragische Schuld“ hineinzudeuteln. So rechnete man dem armen Romeo seine Treulosigkeit gegen Rosalinde als Schuld an, für die er dann büße, oder das Übermaß seiner Liebe zu Julie, oder man nahm Desdemona übel, dass sie nach Gottes Wort Vater und Mutter verließ und dem Manne folgte, und wollte dann das Schicksal, das ihr Othello bereitet, ganz gerecht finden, oder man meinte, der grausame Tod der edlen Cordelia sei durch ihre Verstocktheit gegenüber dem ein Bekenntnis ihrer Liebe heischenden alten Vater ethisch motivirt, und was dergleichen ästhetisch-scholastische Nichtswürdigkeiten mehr sind.

Ein tragischer Mensch ist ein Mensch, dessen natürliches Schicksal ist unterzugehen, bisweilen zu freveln und zu sterben. Er muss etwas Todgeweihtes an sich haben. Und, diese Gedanken im Geiste, sehen wir uns die „Jüdin von Toledo“ genauer an. Der Stoff stellte sich Grillparzer dar als ein Jugendstreich eines edlen Königs, der an dieser Schuld zum ganzen Manne reifte. Naturgemäß gieng ihm ein dieser Auffassung entsprechendes Charakterbild des Königs auf. Ein junger Mensch, der keine Jugend gehabt hat, unberührt von den sinnlichen Reizen des Lebens, ernst über seine Jahre, sinnlich, ohne es zu ahnen; er hat immer nur Pflichten erfüllt, hat immer nur gethan, was er sollte, hat seine Menschlichkeit nie genossen und gepflegt. So entwickelt sich in ihm eine frühreife Weisheit, eine nicht der Versuchung abgetrotzte, sondern nur zufällig aus Mangel an Zeit und Gelegenheit bewahrte Tugendhaftigkeit. Und dabei voll Energie des Willens, voll Anlage zu einem gediegenen, wahrhaft königlichen Charakter. Ich begreife nicht, wie man

dieſe ſeine Grundeigenſchaft verkennen konnte; hat ſie Grillparzer doch in der erſten Scene, die den König noch unbefallen von der Liebeskrankheit vorführt, auf das deutlichſte gezeichnet. Wegen ſeines nachherigen Schwankens zwiſchen der Jüdin und der Königin hat man ihn mit Gewalt zu einem „ſchwankenden Charakter“ machen wollen. Das iſt, als ob man von einem Menſchen ſagen würde, er kann nicht gerade gehen, weil er in einem Schiff auf ſturmbewegter See beim Gehen hin und her geſchleudert wurde.

Das iſt gerade der Charakter, der reif iſt für den Ausbruch einer Leidenſchaft, die über ihn kommt wie eine der Krankheiten, die faſt jeder junge Menſch durchmacht, um an ihnen entweder zu ſterben oder zum Manne zu geneſen. Und dem König fühlt man es an, daſs er den Anfall überſtehen wird; er iſt nicht „todgeweiht“.

Und die Jüdin? Nicht nur der König erlebt in dem Trauerſpiel ſein Schickſal, dem kein Menſch ſeiner Art entgeht, auch Rachel. Dieſes in allen Farben des Charakters ſchillernde, ſo grenzenlos aufrichtige und doch durch und durch verlogene, ſinnliche, kalte, kokette Geſchöpf, dem aller Ernſt, aller Ballaſt gebricht, das nach dem König ausſchaut, wie ein Schmetterling nach dem Licht, erlebt ihr Schickſal: ein Königsliebchen zu werden und ſich dabei Köpfchen und Flügelchen zu verbrennen und elend zu verderben, ungerächt und vergeſſen, als ob ſie kein menſchliches Weſen wäre.

Auch ſie hat uns der Dichter gezeigt, wie ſie iſt, ehe die Tragödie ſie in ihre Wirbel geriſſen hat, tändelnd, vorwitzig der verhängnisvollen Königsleuchte zuflatternd. Dieſe erſte Scene der Tragödie iſt ein Meiſterwerk genialer Charakteriſtik. Rachel ſteht, durch wenige Striche gezeichnet, leibhaftig vor uns.

Die zweite Scene zeigt uns den König und seinen Kreis, die Gegenspieler in dem tragischen Kampfe, der alsbald entbrennt: die Königin, Manriquez und sein Sohn Garceran und die Großen des Reiches. Garceran ist eine der wichtigsten, am feinsten charakterisirten Gestalten des Stückes. Er ist der Gegensatz zum König. Er ist Weltmann und hat Erfahrung in Liebessachen. In eine Dirne verliebt sich ernstlich selten ein Lebemann, der nimmt sie leicht, genießt sie, ohne sich durch so eine Bagatelle aus dem Geleise bringen zu lassen.

Der König ist der junge Mann, der keine rechte Jugend gehabt hat. Garceran beurtheilt ihn ganz richtig:

„O dass doch dieser König seine Jugend,
Der Knabenjahre hast'gen Ungestüm
In Spiel und Tand, wie mancher sonst, verlebt!
Allein als Kind, von Männern nur umgeben,
Genährt vorzeitig mit der Weisheit Früchten,
Selbst seine Ehe treibend als Geschäft,
Kommt ihm zum erstenmal das Weib entgegen,
Das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht,
Und rächt die Thorheit an der Weisheit Zögling —
— — — — — — — — — — — — — —
Zum bittern Ernst wird ihm das lose Spiel."

Wer den genannten Menschentypus aus dem Leben kennt, wird betreten sein, wie alle charakteristischen Züge desselben im Charakterbilde des Königs erscheinen. Er ist rauh gegen sich selbst, gewöhnt, sich nicht zu schonen, sich alles zuzumuthen, ohne zu fragen, ob es wehe thut. Ungeübt im Äußern zärtlicher Gefühle, — das lernt sich nur von der Mutter, — ist sein Gemüthsleben unentwickelt, er gehört zu den Menschen, die sich ihrer Herzensregungen schämen. Das Denken ist in ihm früher aufgewacht als das

Fühlen, so früh, dass das Fühlen nie so recht aus dem Schlummer herauskam; so kommt es denn auch, dass der König selbstvergessener Hingabe unfähig ist. Jeden Augenblick bewahrt er seinen psychologischen Überblick, die Aufsicht über sich selbst, und nie verlässt ihn das moralische Urtheil über sein Thun und Lassen. Ich habe mich oft gewundert, dass es das Wort „männisch" nicht gibt, wie wir neben „weiblich" das tadelnde „weibisch" gebrauchen. Dieses Wort würde auf Alfonso passen.

Ein Mensch wie Alfonso, der vollen Hingabe unfähig, erlebt eine Leidenschaft als etwas Fremdes, ihm äußerlich Angeflogenes, wie eine Krankheit. Nie identificirt er sich mit dem Fieber, das ihn ergriffen hat, und das ist höchst wichtig, um den Schluss zu motiviren. Mit großer Weisheit hat Grillparzer zwei Stadien der Liebesgeschichte dem Zuschauer entzogen: das kurze glückliche Liebesleben der beiden und den gräßlichen Tod der Jüdin. Hätten wir das Eine oder das Andere mitangesehen, so kämen wir über die Schlusswendung, den sittlichen Ekel an der Leiche, den Verzicht auf die Rache und die sühnende Hinwendung zur Königspflicht nicht weg. Wir sehen, wie die Brunst unter allerlei Vorwänden sich in des Königs Herz stiehlt, wie die Jüdin sie in ihm anfacht, sehen ihn, vom Rausche ergriffen, im wirren Kampfe mit sich selbst, am Schlusse des zweiten Actes, und dann im dritten, des Treibens schon halb überdrüssig, um den Entschluss ringend, die Jüdin zu verlassen und zu Frau und Pflicht zurückzukehren; sie versucht ihn mit verzweifelter Koketterie zu halten. So steht die Gruppe, als Esther die Kunde bringt, dass das Gegenspiel sich gerührt hat. Konnte sich der König den Armen der Jüdin noch nicht entwinden, so leistet ihm diese Nachricht den Dienst, ihn loszureißen. Man beachte wohl: er verlässt

die Jüdin. Sein Rückfall im vierten Acte ist keine Rückkehr. Die große Scene mit der Königin ist eine der verwegensten, die je ein Dichter gewagt hat. Im Beisein seiner Frau, ja durch ihre Anwesenheit und durch seinen krampfhaften Versuch, sich eine warme Regung für sie abzuzwingen, überfällt den König noch einmal glühendes Verlangen nach der Jüdin, verstärkt durch Wuth über den Versuch, ihn als Menschen und Mann hofmeistern zu wollen, und durch seine Erbitterung über seine Frau, die das menschliche Recht dessen, was ihm widerfahren, nicht begreifen kann und immer nur von Zauberei faselt. Er selbst hat sich immer frei und groß beurtheilt, und sieht deutlich ein, dass er etwas, wie das mit Rachel, erleben musste. Da erbittert ihn die abergläubische Beschränktheit seiner Frau doppelt, und diese Erbitterung, verbunden mit Glut für die Jüdin, Scham über diese Glut vor seiner Frau, und geschlechtliche Unlust an seiner Frau, die ihn obendrein stehen und toben lässt, brechen wie eine Flamme aus ihm heraus.

Was ihn zur Jüdin zog, ist übrigens nicht bloße Sinnenglut. Sondern es ist der Reiz, den unmittelbare, unreflectirte Ursprünglichkeit immer auf Charaktere ausübt, denen unaufhörliches Reflectiren zur zweiten Natur geworden ist. Im fünften Act spricht es der König aus, zu Esther:

„Ich sage dir, wir sind nur Schatten,
Ich, du, und jene Andern aus der Menge;
Denn bist du gut, du hast es so gelernt,
Und bin ich ehrenhaft, ich sah's nicht anders;
Sind jene Andern Mörder, wie sie's sind,
Schon ihre Väter waren's, wenn es galt.
Die Welt ist nur ein ew'ger Wiederhall,
Und Korn aus Korn ist ihre ganze Ernte.
Sie aber war die Wahrheit, ob verzerrt,

All, was sie that, gieng aus aus ihrem Selbst,
Urplötzlich, unverhofft und ohne Beispiel.
Seit ich sie sah, empfand ich, dass ich lebte,
Und in der Tage trübem Einerlei
War sie allein mir Wesen und Gestalt.

Die Jüdin ist ein Geschöpf des Augenblickes. Man hat gesagt, der Mensch sei mehr oder minder civilisirt, je nachdem er mehr oder minder durch nicht unmittelbar wirkende, anwesende und gegenwärtige Motive bestimmt wird. Die Jüdin wird weder durch Erfahrungen, noch durch Vorbedacht bestimmt, die Zukunft existirt nicht für sie, die Vergangenheit auch nicht. Solche Naturen sind häufig, und diese Geisteslage ist im allgemeinen diejenige der ganzen und halben Dirnen. Die mit Liederlichkeit fast immer verschwisterte Lügenhaftigkeit fließt mit der Liederlichkeit aus einer Quelle, der Abhängigkeit vom Reiz des Augenblickes. Das sind die Naturen, die, in momentaner Verlegenheit, sich einem Wucherer verschreiben, denn der Zahltag ist ja erst in drei Monaten, das heißt, nie.

Solche Menschen sind undankbar, weil die Vergangenheit für sie nicht ist. Vor und hinter solchen Seelen liegt Nacht, die Gegenwart ist hell beleuchtet, was in diese Lichtsphäre tritt, sei es ein Mann, ein Schmerz u. s. w., wirkt grell auf sie, und — aus den Augen, aus dem Sinn. Was sich in so einem Köpfchen regt, muss über die Lippen, denn Wille und Selbstbeherrschung fehlt solchen Naturen bis auf die letzte Spur, daher schwatzen sie heraus, was sie denken, sei es gescheit, dumm, genial, witzig oder frevelhaft, wahr oder nicht wahr, und setzen ins Werk, was sie im Moment reizt, und lassen es liegen, wenn der Reiz weg ist. Zur objectiven Wahrheit sind solche Wesen, die nur der subjectiven Wahrheit fähig sind, unfähig. Für sie ist die Wahrheit

nicht erfunden; die setzt Beaufsichtigung seiner selbst voraus, und solche Geschöpfe verwechseln den Wunsch, was sein möge, mit dem, was ist, sprechen nach ihrem Wunsch und die Menschen nennen das dann „Lügen“. Die Erfahrung lehrt, dass Männer, welche nicht eine Ader dieses Wesens an sich haben, dem Reiz derartiger Weiber am stärksten unterworfen sind, solche Weiber sind für sie die Wahrheit, die Echtheit in Person. Und Eines haben sie vor andern wirklich voraus: die Ursprünglichkeit; denn aller Mangel an Originalität, alles Scheinen und Affectiren, alles Anerzogene und Angelogene, woraus zwei Drittheile jedes Charakters, zwei Drittheile aller Ansichten der Menschen bestehen, beruht darauf, dass sich die Menschen nicht vom Augenblick mit sich reißen lassen, sondern von reflectirten Motiven geleitet werden.

Man hat die Schlusswendung des Trauerspieles, das, was dem König an der Leiche begegnet, hart getadelt, und viele meinten, da arte das Stück ins Singuläre aus. Es ist wahr, dieser Schluss ist ganz im Geiste Hebbel's. Eine ekle Heimlichkeit der Seele, die nur hypochondrischer Selbstbeobachtung sich erschließt, wird zu einem Hauptmotiv der Entwickelung gemacht, ein lichtscheues, in die verborgenste Falte des Herzens verkrochenes Gefühl wird vom Dichter ans Tageslicht gezerrt. Selten oder nie geht das Publicum mit solchen Gefühlen; der Einzelne und Einsame findet bei strenger, ja grausamer Selbstprüfung, dass so etwas wohl auch in ihm schlummere, aber man erwarte nicht, dass eine Menschenmenge sich durch dieses erzwungene Bekenntnis zu williger Zustimmung bewegen lasse. So etwas gibt man zu, weil man's nicht abstreiten kann, aber es überzeugt nicht beim Hören, im Gegentheil, man möchte gerne, dass so etwas nicht wahr wäre.

Doch ist die Sache nicht so schlimm für Grillparzer, als seine Kritiker meinen. Der König hat sich von der Jüdin schon abgewandt, als ihn die Botschaft Esther's, ihm willkommen, von ihr weg zur Pflicht ruft. Sein Rückfall ist nur hervorgerufen durch Trotz und die Albernheit der Königin, es ist wohl denkbar, dass dem König bei seinem wilden Ritte der Gedanke durch den Kopf jage: ‚Gut, wenn sie aus der Welt ist! Zwar muss ich mich ergrimmt stellen, aber ganz unlieb ist mir's nicht.' Vor solchen Gedanken schaudert ein guter Mensch, und wird sich bemühen, dieses boshafte Flüstern im Herzen durch geziemende Gefühle zu übertäuben, und da bietet sich ihm der Grimm über seine geschädigte Mannes- und Königswürde als willkommener Behelf. Und so ist sein Gang zur Leiche der Jüdin ein Versuch, das Rachefeuer, das nicht recht auflodern will, anzufachen, denn sein Gewissen, sein besseres Ich, steht auf der Seite derjenigen, gegen die er wüthen möchte. Er hat bereuend gesündigt. Beim Anblick der Leiche erlischt nun in ihm, sehr gegen sein Erwarten, sein sinnliches Feuer für die Todte, und so fällt das weg, was ihn noch abhielt, seinem Gewissen und seiner Sympathie für seine Feinde zu folgen. Dies alles ist von Grillparzer auf das genaueste und feinste dargestellt und unterschieden. Der König hat von Anfang an, wenn er sich auch verstand und entschuldigte, gegen sich selbst Partei genommen, man kann nicht sagen, dass er die Jüdin nicht rächt, weil sie ihm als Todte nicht mehr gefällt, sondern mit dem Wegfall der Brunst kommt sein Gewissen ganz und unverfälscht zu Worte.

Für das Publicum aber hat solch' eine Stauung immer etwas Ärgerliches. Der Abgang des Königs am Schluss des vierten Actes erweckt die sichere Erwartung, dass er Rache üben werde, denn die leisen Anzeichen, dass

ſein Rachefeuer nicht viel zu bedeuten habe, weil er ſich ſelbſt Unrecht gibt, gewahrt das Publicum, das nicht aus Pſychologen beſteht, nicht. Sehen die Leute doch kaum, daſs er ſchon im dritten Act gerne loskommen möchte!

Wie ſehr ein ſolcher Schluſs auf dem Wege ſolcher Stoffe liegt, beweist „Agnes Bernauer“ von Hebbel, mit welchem Stück die Jüdin verwandt iſt. Auch da verzeiht Albrecht ſeinem Vater, dem Mörder ſeiner Frau, und auch da ſträubt ſich das Publicum, dieſe Verſöhnung anzuerkennen.

IV.

Ich habe eine Freude erlebt seit der letzten Vorlesung, die ich vor Ihnen zu halten die Ehre hatte: Einer meiner Hörer hat mir eine Reihe von Gedanken, von Bedenken und Zweifeln, die ihm gelegentlich meiner letzten Vorlesung gekommen sind, mitgetheilt und den Wunsch geäußert, ich möge einige schlichtende und aufklärende Worte über diese Dinge sagen. Ich thue das von Herzen gern, umsomehr, als die von ihm vorgebrachten Bedenken solche sind, die wohl vielen aufgestiegen sein dürften, welche die Meinungen vernommen haben, die ich vor acht Tagen hier entwickelt habe. Und so hoffe ich, nicht nur ihm einen Gefallen zu thun, sondern Ihnen allen nützlich zu sein, wenn ich näher auf dieselben eingehe.

Die vorgebrachten Bedenken zerfallen in zwei Classen: solche, welche die „Jüdin von Toledo", insbesondere die in ihr vom Dichter geübte poetische Gerechtigkeit, betreffen, und allgemeine. Das wichtigste dieser allgemeinen Bedenken knüpft sich an den von mir aufgestellten Satz, dass nicht jede Person, die in einer Tragödie den Tod erleide, eine tragische Schuld auf sich geladen haben müsse und dass die Vollkommenheit der tragischen Wirkung, die eine Tragödie auf uns ausübe, nicht bedingt sei durch das Dasein einer

tragischen Schuld des Helden derselben, und gipfelt in den Fragen, wie es alsdann mit der poetischen Gerechtigkeit bestellt sei, und ob es auch angehe, dass in einer Tragödie ein unzweifelhaft mit Schuld belasteter Mensch ganz straflos oder allzu glimpflich bestraft ausgehe oder gar schließlich triumphire und vom Schicksal belohnt werde.

Der Verfasser des mir eingeschickten Aufsatzes findet, hierin im Einklange mit dem überwiegenden Theil der Kritik, den Schluss der „Jüdin" unbefriedigend, weil er gegen die poetische Gerechtigkeit verstoße. Der König lade dreifache Schuld auf sich: die des Ehebruches gegenüber seiner Gattin, die der Vernachlässigung seiner Königspflicht gegenüber seinem Lande und endlich Mitschuld an dem Tode der Jüdin, indem er sie in eine schuldhafte Liebe hineinlocke, die ihr den Tod bringe, was er als der Ältere und Erfahrenere hätte vorhersehen können. Für die beiden ersten Verschuldungen bestrafe er sich selbst, thue er Buße, indem er zu Gunsten seines Sohnes auf die Ausübung des Königsrechtes verzichte und in Erkenntnis seines Unwertes die Regentschaft seiner schwer gekränkten Gattin übertrage, bis ihn etwa in späterer Zeit sein Volk wieder als entsühnt und der Krone wieder wert anerkenne.

Für seine dritte Schuld aber, die Blutschuld, die Mitschuld an dem Tode der Jüdin, erleide er keine Strafe, der Tod Rachel's bleibe ungerächt.

Ich weiß wohl, was sich gegen den Schluss der „Jüdin" sagen lässt und werde selbst darüber sprechen; aber dieses Gefühl der Unbefriedigung, mit dem wir den Vorhang in der „Jüdin" zum letztenmale fallen sehen, und gegen welches ein Zuschauer erfolgreich, der andere fruchtlos ankämpft, finde ich in dem Bedenken, wie es der Ver-

fasser des mir eingeschickten Aufsatzes gefasst hat, nicht glücklich wiedergegeben.

Die Hauptschuldigen an dem Tode der Jüdin sind doch die Mörder derselben; den König für denselben verantwortlich zu machen, scheint mir nicht anzugehen. Ihn trifft kein dolus, ja nicht einmal eine culpa dolo proxima, sondern höchstens eine Verschuldung, die in nicht genügender Voraussicht dessen, wessen die castilischen Stände unter Umständen zu thun fähig seien, besteht. Den Causalnexus zwischen der Liebelei des Königs mit Rachel und ihrer Ermordung leugne ich nicht, aber man kann ihn nicht den schuldigen Urheber eines Ereignisses nennen, zu dessen Ursachen er höchstens gehört. Ich weiß wohl, dass das Gewissen eines gegen sich strengen Mannes in solchen Fällen zu ihm sagen wird: Siehst du, deine Sünde hat einem Menschen das Leben gekostet; aber ein gerechter Richter wird doch eine andere Sentenz abgeben müssen, als das Gewissen dieses Mannes, das, wie das Gewissen jedes Mannes, der nicht an Eigenliebe krankt, gegen ihn parteiisch ist. Er wird sich erinnern, dass sich ein zartfühlender Mensch auch dann Vorwürfe machen wird, wenn er durch reinen, ganz unverdächtigen Zufall eines Menschen Tod veranlasst hat; das Weh, das wir in solchen Fällen fühlen, wird selbstquälerische Vorwürfe gegen uns selbst erfinden; und ein gerechter Richter wird, wenn er das Gefühl der Versuchung, einen Menschen für die zufällige Folge seiner That zur Rechenschaft zu ziehen, wenn diese That sündhaft war, auf die Goldwage legt, erkennen, dass dieses Gefühl doch nur aus der Erkenntnis der Sündhaftigkeit dieser That entspringt. Wer dächte daran, jemand der Mitschuld an dem Tode eines Menschen zu zeihen, zu dem er in einem Verhältnis stünde, wie Alfonso zum Tode Rachel's, wenn sein Verhalten in anderer Hinsicht sittlich

unverfänglich wäre? Wenn wir den König mitschuldig an Rachel's Tode nennen, so meinen wir, dass sein Liebeln mit ihr schuldhaft war, und machen ihn zur Strafe für jene Schuld verantwortlich für den Tod der Jüdin, an welchem wir ihm, wenn z. B. seine Liebe zu ihr so wäre, wie Herzog Albrecht's Liebe zu Agnes Bernauer, keine Schuld beimessen würden.

Es hat also mit der fraglichen Mitschuld des Königs nicht seine volle Richtigkeit; die eigentlichen Schuldigen sind die Mörder Rachel's: die Stände und die Königin.

In dem mir mitgetheilten Bedenken scheinen mir überdies mehrere Gedanken confundirt, die miteinander nichts zu thun haben: dass der König halb straflos ausgehe, dass der König Rachel's Tod nicht räche und dass ihr Tod überhaupt ungerächt bleibe, das alles wird dem Dichter tadelnd vorgeworfen, und es hat den Anschein, als meinten die Kritiker, diese drei Bedenken seien eigentlich Ein und dasselbe Bedenken, von verschiedenen Seiten gesehen. Das ist ganz gewiss unklar und falsch gedacht.

Der Tod der Jüdin bleibt ungerächt, weil die Mörder, die Stände, nicht bestraft werden; aber der König würde, falls wirklich das Blut Rachel's auch wider ihn um Rache schriee, straflos bleiben, auch wenn er sich entschlösse, an den Ständen blutiges Recht zu üben. Die Kritiker, welche das Unbefriedigende des Schlusses im Verzicht des Königs auf die Bestrafung der Mörder finden, meinen, dass der König, indem er der armen Todten ihr Recht gäbe, gutmachen würde, was er an ihr verbrochen, als sie noch lebte. Vielleicht würden sie gerade in der Peinlichkeit, welche die Ausübung seines Richteramtes für den König gerade in diesem Falle haben müsste, eine Folter finden, wie er sie durch sein schuldhaftes Verhalten verdient habe. Ich meine

aber, daſs der König, indem er ſagt: „In dieſem Falle kann ich nicht Richter ſein“, gerader und geſunder fühlt, als die Kritiker, die vom Dichter eine ſolche Löſung verlangen. Er iſt daran ſchuld, daſs die Stände des Mordes an der Jüdin ſchuldig wurden, er hat durch ſeine Schuld die Schuld der Stände verurſacht, für die er ſie nun beſtrafen ſoll. Er weiß, daſs er ſie durch ſein Verhalten gezwungen hat, „mit furchtbar ernſtem Mitleid“ durch Ermordung Rachel's Nothwehr zu üben, und die allgemeinen Intereſſen ſtehen ihm als einem trotz ſeiner einmaligen Verirrung pflichtgetreuen Herrſcher, ſo hoch, daſs er die reinen Motive, aus denen die Stände ihre finſtere That begiengen, wohl würdigen kann. Darum kann er ſich nicht entſchließen, die Mörder Rachel's zu beſtrafen, und ſo bleibt ihre Ermordung überhaupt ungeſtraft, ihr Blut ſchreit umſonſt zum Himmel und dieſer unerhörte Schrei iſt es, was das Gefühl des Unmuthes bewirkt, wenn das Stück ſchließt. Das hat Grillparzer gefühlt, und darum fügte er dem Fluche Eſther's — dem Aufſchrei des vergoſſenen Blutes — den grauſamen Schluſs bei. Die Erbärmlichkeit des alten Iſaak, der mitten in all dem Jammer nur an das Geld denkt, das ihm die Schande ſeines Kindes und ſeine eigene Nichtsnutzigkeit eingetragen hat, zeigt ihr, daſs im Nebenzimmer nicht ein ſchuldloſes Opfer ungerächt liege, ſondern daſs ihre Schweſter den Tod verdient habe und daſs der kuppleriſche Vater ſowie die Todte ihr Recht auf Recht verwirkt haben. Sie fühlt, daſs der Todten nur Recht geſchieht, wenn ihr Unrecht geſchieht. Damit beſtätigt ſie, daſs der König richtig gefühlt habe, und nimmt ihren Fluch zurück, und ſtellt, wie vorher der König, ihrer Schweſter, der Stände und des Königs vor einem irdiſchen Tribunal unſchlichtbare Sache der Gerechtigkeit anheim, die nicht

von dieser Welt ist und nicht verstrickt in die Sünden der Sterblichkeit, der Gerechtigkeit jener Macht, deren geheimnisvoller Wille sich in den irdischen Schicksalen offenbart.

Und damit stehen wir an dem wichtigsten Punkte, vor dem eigentlichen Problem.

Ich habe neulich Ihre Aufmerksamkeit vornehmlich auf die psychologische Seite der Tragödie gelenkt und die Lebenswahrheit der Charaktere wie der Handlung des Stückes betont und gerühmt. Heute habe ich zur Ergänzung des neulich Gesagten einige Bedenken gegen den Schluss des Stückes, wie ich hoffe, widerlegt. Nun aber will ich selbst das Bedenken, das allen Einwendungen gegen den Schluss zugrunde liegt, so tief und erschöpfend als möglich zu erfassen suchen, das auszusprechen trachten, was die Kritiker eigentlich sagen möchten und wofür sie nicht die rechten Worte finden. Dabei werden von selbst sämmtliche von dem Einsender jenes Aufsatzes vorgebrachten Bedenken allgemeiner Art zur Sprache kommen.

Was den König in der Jüdin betrifft, so zählt er nicht zu jenen Charakteren, die ein Schicksalsschlag treffen muss, damit unser Gefühl befriedigt sei. Er wird nicht bestraft, er sühnt. Er geht aus dem Stücke hervor, mit einer Schuld gesegnet, die für ihn von nun an die dunkle Wurzel sein wird, aus der die Blüten seiner Tugenden erwachsen: Demuth, Gerechtigkeit, Nachsicht gegen andere, Strenge gegen sich selbst und weises Verstehen menschlicher Dinge. Denn Eine menschliche Erfahrung zählt für viele, und wer ein Ding recht weiß, weiß mehr als dieses eine, wenigstens ist sein Verständnis für vieles, oft fern Liegendes erschlossen. Diese Schuld wird ihm aber auch die Kindlichkeit benehmen, er hat für immer verloren „den

sanften Trost unschuldiger Gefühle". Aber dabei ist er kein Mensch der Reue. Gegen das peinliche Bewusstsein der Schuld kämpft er an durch das Bestreben, Tüchtiges zu leisten, er gibt sich dem Schmerzgefühle des Bereuens, das ihm verhasst ist, wie vielen tüchtigen Naturen, nicht weichlich hin. Darin liegt Sühne. Auf die Unannehmlichkeiten, die er sich auferlegt, möchte ich gar nicht so viel Gewicht legen, um sie Strafen zu nennen. Ja, nicht einmal auf den unabschüttelbaren, mit dem Selbst verwachsenen Schmerz, die Verleidung der eigenen Persönlichkeit, die im Bewusstsein der Schuld liegt, die periodisch auftretenden sogenannten „Gewissensbisse". Ich glaube, der irrt, der das Gefühl der Befriedigung, das wir angesichts eines bereuenden Schuldigen empfinden, so deutet, als betrachteten wir die durch das Bereuen verursachte Qual als verdiente Strafe der Schuld und forderten darum keine weitere Bestrafung des Bereuenden, weil der Reueschmerz Strafe genug sei. Das heißt doch, den inneren Sinn der Reue über dem äußerlichen Attribut, dem sie begleitenden Seelenschmerz, übersehen und die Reue auffassen wie eine Art von Zahnschmerz. „Es geschieht dir schon recht, dass du Zahnweh hast," sagte ein Kind zum andern, „warum hast du mich geschlagen?"

Die Reue ist keine Strafe, sie versöhnt nicht deshalb, weil sie auch ein Schmerz ist und daher an dem Schuldigen Wiedervergeltung übt, sondern, weil sie Reue ist, versöhnt und entsühnt sie und macht als das Höhere das Niedrigere, die Strafe, überflüssig. „Die Reue ist die Unschuld der Gefall'nen," sagt Heinrich v. Kleist. Auf mehr oder minder sinnfällige Begleiterscheinungen der Reue, auf die größere oder geringere Zerknirschtheit, die mehr oder minder klägliche Armensündermiene werden doch nur grobsinnliche Naturen, denen der Schein mehr gilt als das Sein, Gewicht

legen. In ſtarken, geſunden, ihrer Seelenkräfte mächtigen Naturen wird ſich vielleicht die Qual der Reue immer mehr zu reiner, ſchmerzloſer Geiſtigkeit verflüchtigen und die Echtheit ihrer Reue wird durch die Ungetrübtheit ihrer Seele nicht beeinträchtigt. Im Gegentheil. Die bewahrte Herzensruhe und Geiſtesklarheit ermöglicht ihnen, das in der Selbſterkenntnis der Reue liegende Miſstrauen gegen ſich ſelbſt durch erhöhte Wachſamkeit gegen ſich ſelbſt zu verwerten, durch löbliches Thun für das verſchuldete Übel Genugthuung zu leiſten, wobei es natürlich hochſtehenden Naturen nicht einfallen wird, zu denken, ſie machten gewiſſermaßen ihre Schuld wett, wenn ſie ein andermal mehr thun als ihre Pflicht iſt, und es darauf anzulegen, demüthigende Selbſterkenntniſſe durch ſtolz machende zu übertäuben. Wer vom Gewiſſen unbedingt verlangt, daſs es mit ſeinen Marterwerkzeugen ausnahmslos jeden Sünder foltere, und eine Sühne nur in ſolchen Qualen finden will, der hat ſich mit ſeinen Anſichten über poetiſche Gerechtigkeit von dem finſteren Geiſte mittelalterlicher Criminaljuſtiz nicht frei gemacht, wie ja dieſer Geiſt in äſthetiſch-ethiſchen Theorien über die Tragödie noch immer ſpukt und wie ja die poetiſche Gerechtigkeit beinahe immer zu ſehr nach der Analogie des kümmerlichen Analogons der göttlichen Gerechtigkeit, das die Menſchen in ihrer Strafjuſtiz beſitzen, vorgeſtellt wird. In dem eben ſkizzirten Geiſteszuſtand zeigt uns der Schluſs den König Alfonſo den Edlen. Wer wird da noch nach dem Strafgericht rufen, wo doch alles in ihm vorhanden iſt, was ihm durch ein Strafgericht beigebracht werden könnte? Wunderſchön und ein Beweis, daſs dieſe Deutung der dichteriſchen Idee wirklich in Grillparzer's Spuren wandelt, iſt die Rede des Königs zu Manriquez im erſten Act in dem Augenblick, da die Sünde ſchon in

dem Garten nach ihm späht und sucht, den er für seine Frau gepflanzt hat. In dieser Ansicht über das Wesen von Weisheit und Tugend, die sein frühreifer Geist gefasst hat, trägt er etwas wie eine Skizze von dem in sich, was sich in ihm verwirklichen soll und wird.

„Bin ich nicht schlimm, so besser denn für euch,
Obgleich der Mensch, der wirklich ohne Fehler,
Auch ohne Tugend wäre, fürcht' ich fast;
Denn wie der Baum mit lichtentfernten Wurzeln
Die etwa trübe Nahrung saugt tief aus dem Boden,
So scheint der Stamm, der Weisheit wird genannt,
Und der dem Himmel eignet mit den Ästen,
Kraft und Besteh'n aus trübem Irdischen,
Dem Fehler nach Verwandten aufzusaugen.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Besiegter Fehl' ist all der Menschen Tugend,
Und wo kein Kampf, da ist auch keine Macht."

Ein Mann, wie Alfonso, der, auch wo er sündigt, nie das moralische Urtheil, die Fühlung mit der von ihm anerkannten sittlichen Ordnung verliert, ist nicht der Frevler, der verdiente, dass ihn ein rächender Blitzstrahl zerschmetterte oder dass er den Erinnyen überliefert würde. Das Gewissen kann sich nur an solchen Charakteren als rächende Macht bewähren, die seine Anforderungen überhören, die ihm zu entrinnen hoffen. In solchen Menschen — denken Sie an Macbeth, Richard III., den Cardinal von Wincheſter — kommt es nicht als sühnende und läuternde Selbsterkenntnis zu Worte, sondern es tritt ihnen auf ihrem blutüberströmten Wege als ein unerwarteter Schrecken entgegen, als das Erwachen einer von ihnen nicht vorgeahnten Seelenkraft. In solchen Tragödien des Gewissens ist es auch selten das moralische Verdammungsurtheil über sich selbst, das den Frevler peinigt, sondern abergläubische Angst vor unheimlichen, ihm

feindseligen, jenseitigen Mächten. Und Qual und Tod empfinden wir nur dort als gerechte Folge der Schuld, wo dem Schuldigen seine Schuld als Schuld gleichgiltig ist. Menschen wie Alfonso können sühnen und darum ist der Ausgang der „Jüdin von Toledo", soweit er Alfonso betrifft, nicht im Widerspruche, sondern im Einklange mit der poetischen Gerechtigkeit.

Aber wie ist es mit Rachel? Ihre Ermordung bleibt unbestraft, und so beschleicht uns die peinliche Empfindung, als muthete uns der Dichter zu, da ihre Mörder straflos ausgehen, ihre Ermordung als etwas, das vollkommen in der Ordnung war, hinzunehmen, und dagegen sträubt sich das Gerechtigkeitsgefühl vieler Zuschauer. Der König kann und will ihr Rächer nicht sein; sie hat vielleicht den Tod verdient, ich sage „vielleicht", denn mir scheint der Tod eine grausame Strafe für dieses leichtsinnige und nichtige, wenn auch gefährliche Geschöpf. Aber nimmt dies ihrer Ermordung den Charakter des Verbrechens? Soll ein Schuldiger vogelfrei sein? Darf ihre Ermordung unbestraft bleiben? Grillparzer hat als Antwort auf diese Fragen nichts als ein ernstes Schweigen. Der König hat das Gefühl, dass über seinem Volke diese ungesühnte Blutschuld als drohende Wolke schwebe, und hofft, dass, wenn alle im Kampfe mit den Ungläubigen ihre Pflicht thun, ein höherer Richter vielleicht verzeihen werde. Esther spricht es aus in ihrem Fluche, dass aus dem vergossenen Blute zu seiner Zeit Unheil aufrauchen werde, und die nachfolgende Zurücknahme des Fluches hebt seine Wirkung auf die Gemüther nicht auf, sie schwächt sie nur ab. So bleibt das Problem ungelöst, der Schlussaccord des Stückes ist eine ungelöste oder doch nur halbgelöste Dissonanz. Darf ein Dichter uns so etwas bieten?

Zunächst will ich Ihnen sagen, daſs wir es hier nicht mit einem zufälligen Mangel des Stückes, sondern mit etwas vom Dichter bewuſst Gewolltem zu thun haben.

Er stellt die Ermordung Rachel's hin als eine unvermeidliche fürchterliche Nothwendigkeit, der sich die Stände unterzogen, „das Gute wollend, aber nicht das Recht," deren Gebot sie gehorchten „mit furchtbar ernstem Mitleid". Sie thun ihre That, wie in Hebbel's „Agnes Bernauer" Herzog Ernst die Baderstochter hinrichten läſst, um Baiern unabsehbares Unglück zu ersparen. Mit kaltem Blute thun müssen, wovor das Gefühl schaudert, das ist eine tief tragische Situation, und es ist ein groſser Vorzug des Hebbel'schen Trauerspieles vor dem Grillparzer's, daſs sich Herzog Ernst des furchtbaren Ernstes seiner Situation tiefer bewuſst ist, als Manriquez und die Stände. Herzog Ernst thut das, was er für seine Pflicht hält, — die Stände sind schon als Rebellen in schlimmerer Lage, — als ein namenloses Opfer, das er seinem Volke bringt. Er thut das Äuſserste, was ein Mensch vermag: um des allgemeinen Wohles willen belastet er mit voller Überlegung sein Gewissen. Ich glaube, kein Mann, der in der Geschichte eine groſse Rolle spielte, hat je gelebt, der dies nicht an sich erfahren hätte. Der Moment, in dem ein Regent eine Kriegserklärung unterzeichnet und dadurch Tausenden das Leben, Tausenden ihre Kinder nimmt, ist ein Augenblick voll tragischer Gröſse. In dem ungeheueren Schmerz, den ein Mensch empfindet, indem er diese übermenschliche Aufgabe vollzieht, sühnt er die Schuld, während er sie auf sein Gewissen ladet. Würde der Tod so über Rachel verhängt, wie Herzog Ernst ihn über Agnes verhängt, erhöbe sich Manriquez' Gestalt im entscheidenden Augenblicke zu der Gröſse Herzog Ernst's, würde er den fürchterlichen Entschluſs

unter namenlosen Kämpfen dem Tiefsten seiner Seele abringen, so würden wir den herben Schluss der Jüdin nicht als Dissonanz empfinden. Was Grillparzer gewollt hat, dass wir die Ermordung Rachel's als Opferung auffassen sollen, das ist ihm nicht ganz gelungen. Sie wird in einer Rathsversammlung nüchtern beschlossen, nicht im inneren Kampfe einer großen Seele, die Gott fragt: Darf ich das thun? und zuletzt sagt, wie Danton in einer ähnlichen Lage: Mag ich darum auch vor Gott und den Menschen ein Mörder sein, wenn nur das Vaterland gerettet ist. Ihm opfere ich mein Leben, warum nicht auch mein Gewissen? Auch zum Schlusse ist Manriquez' Benehmen klein. Er ist es, der dem König mit vier Worten („Und ihr nicht auch?") klar macht, dass er nicht richten könne. Und da der König dies einsieht, nimmt er die Rettung an. Forderte er so unerbittlich seine Bestrafung als Mörder und Rebell, wie er den Tod Rachel's gefordert hat, so erklänge ein Ton voll und tief im Schlussaccord der Dichtung, dessen Fehlen ihn nunmehr zu einer Dissonanz macht.

Hier sitzt das Gebrechen, aus dem das „Unbefriedigende" des viel besprochenen Schlusses entspringt, nicht im Verhalten Alfonso's, das psychologisch und sittlich correct ist.

So viel über die „Jüdin von Toledo".

Und nun gehe ich zum zweiten Theil meines heutigen Vortrages über, zur Besprechung der von dem Einsender jenes Aufsatzes angeregten allgemeinen Fragen, insbesondere der nach der sogenannten poetischen Gerechtigkeit.

Zunächst: Was versteht man unter poetischer Gerechtigkeit? Zweierlei Dinge. Wir verlangen vom Dichter ein richtiges sittliches Urtheil. Er lässt dieses Verlangen unbefriedigt, wenn er uns zumuthet, mit einem Menschen zu sympathisiren, der dieser Sympathie unwert ist, wenn er

als gut hinstellt, was nicht gut ist, wenn er uns zumuthet, für oder gegen die falsche Seite Partei zu nehmen. Gegen dieses Gebot sündigt das moderne Drama über Gebühr. Die falsche Sentimentalität der Ehebruchs- und Cocottencomödien ist nichts als eine solche Versündigung. Wenn der Dichter der Dialectik, mit welcher eine Ehebrecherin ihr Verbrechen vor sich selbst beschönigt, weichlich Glauben schenkt, und die Schuldige dem Publicum in der Beleuchtung zeigt, in der sie sich selbst zu sehen bemüht ist, um sich halbwegs erträglich zu sein, so verstößt er gegen die poetische Gerechtigkeit. In unseren Tagen ist aus mancherlei Gründen den Menschen ein sicherer sittlicher Maßstab abhanden gekommen. Die Manie des verstehenden Verzeihens, die Seuche der sittlichen Sentimentalität, grassirt allerorten. Und diese allgemeine Gewissenserweichung, von der gerade die Höchstbegabten, denen nichts Menschliches fremd ist, am wenigsten verschont sind, diese ethische Anarchie, dieses irregehende Tappen nach einem sittlichen Maßstab, das sich in so manchem verblüffenden Freispruch der Schwurgerichte verräth, ist mit schuld daran, dass ein gesundes Drama in unseren Tagen nicht aufkommen will. Der Glaube an den alten Moralcodex ist erschüttert, ein neuer ist nicht gefunden, und daher die vielen verkehrten Urtheile, die vielen Glorificirungsversuche des Gemeinen. Freigeisterische Moral, ethische Skepsis ist nicht der Boden, auf dem ein gesundes Drama gedeihen kann.

Ein Stück, welches gegen die poetische Gerechtigkeit, in diesem Sinne genommen, verstößt, ist z. B. Grillparzer's Sappho. Sappho ist gegen Phaon nicht so im Recht, wie es uns Grillparzer mit der hinreißenden Gewalt seiner Poesie, indem er allen Glanz der Gedanken, alle Majestät der Leidenschaft über sie ausgießt, glauben macht. Wir

nehmen gegen Phaon Partei, durch Rhamnes' große Rede wird er geradezu moralisch vernichtet, ihm selbst ist es vom Dichter nicht gegeben, seine Sache richtig zu führen, und so ist Licht und Schatten ungerecht vertheilt. Das Publicum urtheilt ebenso parteiisch wie etwa Sappho's Mitbürger, vor denen Phaon wie ein Verbrecher, Sappho wie eine beleidigte Göttin dasteht. Bei ungenügender Darstellung der Sappho, die schauspielerisch der Dichterkraft, mit der sie gestaltet ist, nicht ebenbürtig wäre, würde das Schiefe in dem Stücke aufkommen, besonders, wenn das Paar Phaon—Melitta glänzend gespielt würde.

Der Ausdruck „poetische Gerechtigkeit" hat aber noch einen andern Sinn. Sie vom Dichter verlangen, heißt fordern, dass jedem Charakter im Drama das Schicksal, das er verdient, zugewogen werde. Der Schuldige solle Strafe erleiden, die Tugend belohnt werden und dem Unschuldigen kein Leid widerfahren.

Meine Zweifel gegen die herrschenden Theorien über die Unentbehrlichkeit einer tragischen Schuld bei den Hauptpersonen einer Tragödie lassen den Einsender jenes Aufsatzes befürchten, dieselben könnten zum Aufgeben der „poetischen Gerechtigkeit" führen; insbesondere besorgt er, auf diesem Wege könne man dahin kommen, in einer Tragödie den Bösewicht triumphiren zu lassen, welches ärgerliche Schauspiel, wenn es auch im Leben vorkomme, von der Bühne streng zu verbannen sei.

Da ist vorerst zu bemerken, dass es durchaus nicht immer die sittliche Seite einer dramatischen Handlung ist, auf welche der Dichter einer Tragödie unsere Aufmerksamkeit zu concentriren strebt. Bisweilen sind sittliche Verschuldungen und Conflicte, die Schlichtung oder Zerreißung der letzteren der eigentliche Stoff einer Tragödie, welche den

Kampf sittlicher Gewalten zum Stoffe hat. Solche ethische Tragödien sind jedenfalls anders zu beurtheilen, als solche, in welchen Charaktere und Handlung nicht ihre sittlich wichtige Seite dem Zuschauer zukehren sollen, sondern eine andere. „Maß für Maß," die „Jüdin von Toledo", der „Prinz von Homburg" sind ethische Dramen, deren Stoff dem sittlichen Leben entnommen ist. Es gibt Dichter, die ein Stoff erst dann schöpferisch anregt, wenn sie sich ihn als ethisches Problem zurechtgelegt haben. Aber betrachten Sie einmal „Romeo und Julia" oder „Des Meeres und der Liebe Wellen" oder „Othello". Da sind andere Seiten des Stoffes dem Dichter wie dem Zuschauer weit wichtiger als seine sittliche, und doch ist die echte tragische Wirkung dieser Dramen unleugbar. Wie eine Schuld sich rächt, kann recht wohl der Stoff eines Trauerspieles sein, aber es ist nicht der Stoff aller Trauerspiele, wie diejenigen im Grunde meinen müssen, die in jeder Tragödie nach der Handlung des Helden ausspähen, die seine tragische Schuld sei, durch welche sein Leiden und Sterben als Strafe verdient sei. Diese zwangsweise Hineinpressung der Handlungen dramatischer Charaktere in ethische Kategorien, unter denen sie der Dichter gar nicht gedacht hat, kann die Auffassung von Dramen nur verfälschen. In „Othello" ist z. B. dargestellt, wie ein Mensch das Wesen, das er am allermeisten liebt, verstrickt durch teuflische List eines Bösewichts und bis zur Besinnungslosigkeit geblendet durch die übermenschlich in ihm aufwachsende Eifersucht, ermordet, die Grundlosigkeit seines Verdachtes erkennt und sich selbst in wilder Verzweiflung den Tod gibt. Das Wesentliche dieser Tragödie ist das grandiose Schauspiel dieser alle menschlichen Kräfte wie der Ausbruch eines Vulcans überwältigenden Leidenschaft, das Rührende der unsäglich holden und reinen Frauen-

geſtalt, die dieſe Leidenſchaft vernichtet, wie ein glühender Lavaſtrom ein Blumengärtchen, die teufliſche Bosheit, die, in ihren letzten Motiven dämoniſch dunkel, dieſe Kräfte entfeſſelt. Uns dieſes erſchütternde und rührende Schauſpiel zu geben, iſt der Zweck des Dichters. Was ſoll nun dabei herauskommen, wenn wir dieſes Drama mit Gewalt auffaſſen wollen als eine neue Variation über das Thema „Alle Schuld rächt ſich auf Erden“? Und wenn ſich nun jemand gar durch das Miſslingen dieſes Verſuches den Genuſs des unſterblichen Werkes verleiden wollte! Stets iſt die Kritik geneigt, lieber einen unleugbaren Genuſs, der nach der überkommenen Formel, ihre Richtigkeit vorausgeſetzt, nicht möglich wäre, ſich ſelbſt ins Geſicht abzuleugnen, als die Formel aufzugeben.

V.

Ich habe Ihnen für meine heutige Vorlesung eine Erörterung der Frage versprochen, was von der sogenannten „poetischen Gerechtigkeit“ zu halten sei. Dies Versprechen im wahren Sinne des Wortes zu halten, auf diese Frage eine Antwort zu finden, die einem Geiste genügen kann, der den Dingen auf den Grund geht und sich mit wissenschaftlich oder schön klingenden Worten und Phrasen nicht zufrieden gibt, ist sehr schwer; nun, ich werde Ihnen sagen, was ich darüber gedacht und erlebt habe und was ich auf Grund dieser meiner Gedanken und Erlebnisse für unumstößlich wahr halte. Mehr kann im Grunde kein ehrlicher Mensch. Gegenüber den hochtrabenden Versicherungen mancher Philosophen, die sich anstellen, als besäßen sie auf Grund tieferen Einblickes in das Wesen von Welt und Kunst eine tiefere und sicherere Kunde von diesen Dingen, über die erstaunlich viel Tiefsinn zusammengesprochen und -geschrieben worden ist und noch wird, ist mir zumuthe, wie dem schlichten Grillparzer gegenüber dem oft mehr als tiefsinnigen Hebbel. „Warum wollen Sie nicht mit Hebbel bekannt werden?“ frug jemand den Dichter von „Traum ein Leben“. „Ich trau' mich nicht,“ antwortete Grillparzer, „er könnt' mich fragen, wozu Gott die Welt erschaffen hat und das weiß ich nicht. Er aber weiß es.“

Und mit den letzten und tiefsten Dingen, die das menschliche Denken beunruhigen, hängt die Frage nach der poetischen Gerechtigkeit in der That untrennbar zusammen, wenigstens mit dem Meinen und Glauben der Menschen über diese letzten und tiefsten Dinge. Ist sie doch zugleich die Frage nach dem eigentlichen Zweck der Dichtkunst, insbesondere der dramatischen, nach dem Verhältnis von Poesie und Sittlichkeit, überhaupt nach derjenigen Weltanschauung, welche aus einem dramatischen Kunstwerk sprechen soll. Ich weiß wohl, dass heute vielfach die Rede geht von dem reinen Kunstwert eines dichterischen Werkes, welcher unabhängig sein soll von dem sittlichen Werte der Gesinnung, der Weltanschauung, welche aus ihm zu den Menschen redet. Um nicht von meinem Wege abzuirren, vermeide ich es, davon zu sprechen, ob der reine Kunstwert auf dem Gebiete der Lyrik und Epik Berechtigung habe. Auf dem Gebiete des Dramas ist eine lediglich ästhetische Beurtheilung ein Unding; zum vollen Werte eines Dramas gehört immer noch eine andere Art von Wert, den ich nur deshalb nicht den ethischen nenne, um dem banalen Missverständnis zu entgehen, als verlangte ich von jeder dramatischen Schöpfung, dass sie direct moralische oder lehrhafte Tendenzen verfolge. Übrigens habe ich ja am Schlusse meiner letzten Vorlesung nachdrücklich gegen die Ansicht Protest erhoben, dass jede gute Tragödie eine neue Variation über das Thema: „Alle Schuld rächt sich auf Erden" sei. Doch ist mir darum doch das Geltenlassen jeder Richtung, das vorurtheilslos thuende Beurtheilen eines jeden Werkes vom Standpunkt seines Urhebers — „es ist ein Meisterwerk in seiner Art" — ohne diesen Standpunkt zu kritisiren, ein Greuel. Besonders der Literarhistoriker, den sein Beruf nöthigt, sich in den Geist verschiedener Epochen, Richtungen und Individuen

hineinzuleben, kann sich zu einer Hyperobjectivität, einer Farblosigkeit hinaufdestilliren, die in Meinungslosigkeit und Charakterlosigkeit übergeht. Wer jedem Standpunkt gerecht zu werden bestrebt ist, nimmt schließlich selbst keinen mehr ein, für eine solche über allen Zeiten und Richtungen schwebende Weisheit sind die Menschen gar nicht geschaffen, wer sie in sich ernstlich zu verwirklichen sucht, geräth ins Leere und Unfruchtbare.

Wilhelm Scherer wirft in seiner „Poetik" Aristoteles vor, er sei zu wenig Naturforscher, zu sehr Gesetzgeber, wenn auch ein maßvoller Gesetzgeber, gewesen. Es wäre ihm bei allem naturwissenschaftlichen Streben doch noch darum zu thun gewesen, das wahre Drama, das wahre Epos zu finden. Was Scherer vorschwebte, als er seine Poetik schuf, war eine Naturwissenschaft von der Poesie, auf breiter, alle Völker, Zeiten, Style und Richtungen umfassender empirischer Basis. Für eine solche Wissenschaft ist der Unterschied zwischen „gut" und „schlecht" natürlich gleichgiltig, wie denn auch Scherer bemüht war, diese Ausdrücke und ähnliche aus der „Poetik" auszumerzen. Ich verkenne nicht den Wert einer solchen Naturwissenschaft von der Poesie, aber man rede uns nicht ein, dass sie die gesetzgebende Ästhetik ersetze, oder dass diese entbehrlich sei, was man gewöhnlich durch den Nachweis ihrer Unmöglichkeit zu beweisen glaubt. Wie nach der bekannten Anekdote der Lehrsatz der Eleaten von der Unmöglichkeit der Bewegung am besten durch Spazirengehen widerlegt wird, so begegnet man der Behauptung von der Unmöglichkeit einer gesetzgebenden Ästhetik am sichersten durch den Nachweis ihrer Thatsächlichkeit, der Aufforderung, auf sie zu verzichten, durch den Nachweis ihrer Unentbehrlichkeit. Wer zu den Werken der Poesie nur im Verhältnisse des Theoretikers zu

seinem Stoffe steht, hat gut reden, dem mag leicht unmöglich und entbehrlich vorkommen, was auszuüben oder nicht auszuüben in seinem freien Belieben steht. Anders der Praktiker. Dem Leiter einer großen, den höchsten Kunstzielen nachstrebenden Bühne werden Sie mit dem Nachweis, daß die gesetzgebende Ästhetik unmöglich und entbehrlich sei, nicht sonderlich imponiren. Er hat täglich Entscheidungen zu treffen, ob er ihm vorgelegte dramatische Werke aufführen solle oder nicht, er muss sich klar werden, ob ein Drama Erfolg verspreche oder nicht, und wenn er auf der Höhe seiner Aufgabe steht und in der literarischen Bewegung seiner Zeit schöpferisch mitzuthun sich berufen fühlt, wird er auch oft vor der Frage stehen, ob er gut daran thue, einem Werke von bestimmter Richtung zum Erfolge zu verhelfen; die Gedanken, durch die er in solchen Fällen zum Entschlusse gelangt, sind Gedanken, die der gesetzgebenden Ästhetik angehören; nicht immer ist der Praktiker gezwungen, der Erwägungen, durch die er zum Entschlusse gelangt, sich so bewusst zu werden, dass er sie aufschreiben kann. Ihm genügt oft, dass er sich selbst versteht. Und wenn er sich auf seine Gedanken besinnt und sie aufschreibt, so wird er bisweilen, sich in conventionelle Urtheilsformeln verwickelnd, die von ihm erlebten Erwägungen nicht naturwahr wiedergeben. Was ich damit meine, weiß wohl jeder, der, in einem praktischen Berufe stehend, Entschlüsse fassen muss. Der nachträglich ausgearbeitete „Motivenbericht" deckt sich selten mit den Erwägungen, die thatsächlich den Ausschlag gaben.

Und nicht nur der Leiter einer großen Bühne, der ja neben den höchsten Zwecken des Theaters noch viele andere Zwecke zu verfolgen hat, auch jeder Dichter handelt, d. h. dichtet nach einem ästhetischen Credo, das vielleicht nur halbbewusst in ihm dämmert, nach welchem aber seine

Selbstkritik entscheidet, ob ihm sein Werk im Ganzen und im Einzelnen genüge. Jedem Strich, jedem Zusatz, jeder Änderung, die er vornimmt, liegt eine Erwägung zugrunde, die zwar meist ganz und gar am Einzelnen haftet, die aber doch eine ästhetische ist, und aus der eine ästhetische Regel gewonnen werden könnte. Und nun gar das bahnbrechende Haupt einer neuen Richtung! Glauben Sie, dass z. B. in Ibsen's Geist nicht eine ungeschriebene Ästhetik lebt und wirkt? Und *seine* Ästhetik wird ganz gewiss eine „parteiische", eine gesetzgeberische sein, weil auch er das *wahre* Drama zu finden strebt. Wer an der literarischen Bewegung seiner Zeit als Praktiker, d. h. schöpferisch betheiligt ist, der kann es, wie wohl schon diese Andeutungen darthun, gar nicht vermeiden zu „ästhetisiren".

Scherer wirft den gesetzgeberischen Ästhetikern vor, dass sie im besten Falle die der Praxis ihrer Zeit entsprechende Theorie bieten. Ein schöpferisch begabter Ästhetiker wird weit mehr leisten. Er wird auch die um Worte verlegenen Bestrebungen und Wünsche, die in der Tiefe seines Volkes arbeiten, die sich bethätigen und verwirklichen möchten, aussprechen, er wird nicht die Theorie der Praxis, sondern die des Ideals seiner Zeit liefern. Es gibt schöpferische Geister, denen zu großen Dichtern nur das Tüpfelchen auf dem i fehlt. Solchen kann es gegeben sein, als anregende und aufklärende Kritiker auf schöpferische Menschen zu wirken, ihnen zu enträthseln, was sie eigentlich wollen und dadurch Dichterwerken mittelbar das Dasein zu schenken. So war Lessing, der seine eigenen Dramen nur als Proben, wie es etwa gemacht werden müsste, schrieb; sie verrathen, wie klar und deutlich das von ihm gesuchte Idealdrama vor seinem Geiste stand. Und fast jeder Dichter, groß oder klein, dankt viel von dem, was er schuf, der Einwirkung

eines — Privat-Lessing. Viele dieser ästhetischen Geburtshelfer, dieser den Messias und sein Werk vorherverkündigenden und vorbereitenden Propheten, sind verschollen und vergessen. Sie haben ihre ästhetischen Gedanken auch oft nicht in Buchform niedergeschrieben, sondern sie gesprächsweise, ergänzt durch den wortlosen Eindruck ihrer mächtigen, schöpferisch stimmenden Persönlichkeit, auf andere befruchtend übertragen. War darum das, was sie dachten und sprachen, nicht gesetzgeberische, parteiische Ästhetik? Müssen Gedanken Buchform gewinnen, um dazusein? Die gesetzgeberische, dem schöpferischen Hervorbringen ebenbürtige Ästhetik, ist also unleugbar und unentbehrlich und bethätigt ihr Dasein zumeist in Form der Kritik, die fruchtbar sein kann, wenn der Kritiker ein concretes Ideal hat und dem Dichter, wie ein Zeichenlehrer, der mit kritischer Hand in das Pensum des Schülers hineinbessert, andeutet und sagt, wie es besser zu machen sei. Solche fruchtbare Kritiker könnten allerdings am ehesten Menschen sein, die etwas Besseres zu thun haben.

Diese einleitenden Gedanken sollen Ihnen zeigen, wie ich an die Frage nach der poetischen Gerechtigkeit herantreten will.

Ich will Ihnen nicht erzählen, wie es die Dichter aller Zeiten in ihren Dramen mit der poetischen Gerechtigkeit gehalten haben, sondern ich will Ihnen sagen, wie der Dichter es damit halten soll. Ich will Ihnen das Ideal des Dramas schildern, das ich in mir habe, und da dieses sich in mir entwickelt haben dürfte aus den Dramen, denen ich die tiefsten und schönsten Eindrücke verdanke, aus eigenen Wünschen und aus dem mitfühlenden Verständnis der Wünsche des Volkes, von dem ich ein Glied bin, so werde ich einerseits empirisch, anderseits aprioristisch, gesetzgeberisch

heischend, oder wie man's nennen will, vorgehen. Sie mögen mir dieses Unterfangen als Selbstüberschätzung oder als Bornirtheit auslegen — einerlei, das muss ich mir gefallen lassen. Man muss an sich selbst glauben, um etwas auszurichten, und ich glaube, der Sache besser zu dienen, wenn ich die Gefühle des Hasses, die mir gewisse moderne Richtungen in der Poesie einflößen, meine Überzeugung von der Wertlosigkeit dieser Richtungen, meine Begeisterung für die alte, echte Kunst, gegen welche die modernen Tempelstürmer, so Gott will, fruchtlos, ankämpfen, rückhaltlos ausspreche und verfechte, wie ich sie thatsächlich fühle, als wenn ich, meine Abneigungen und Zuneigungen verleugnend, eine übermenschlich weise Toleranz gegen jede Richtung in der Poesie heuchle, die mir fremd ist und die mir bei andern nur als ein Zeichen gilt, dass sie an nichts recht von Herzen glauben. Dante spricht mir aus der Seele, wenn er diejenigen, die sich der entschiedenen Parteinahme aus Unentschlossenheit des Herzens enthielten, die Halben und Lauen, in die Hölle verdammt.

Die Frage: „Soll der Dichter im Drama Gerechtigkeit walten lassen?" ist eine aus ihrem natürlichen Zusammenhange herausgerissene Frage. Man muss die ganze Frage, allgemein gefasst, aufwerfen, von welcher die Frage nach der poetischen Gerechtigkeit nur ein Theil ist. Man muss fragen: Soll der Dichter im Drama die Menschen und den Weltlauf so darstellen, wie er in Wirklichkeit ist, oder soll er auf der Bühne gewisse Forderungen verwirklichen, welche Gemüth und Vernunft an die Menschen und den Weltlauf stellen? Sie bemerken wohl, dass ich mit dieser Frage dem modernen Naturalismus an's Leben will.

Dass es der tragische Dichter nicht darauf abgesehen haben kann, den Zuschauern eine ihren innigsten Herzens-

wünschen vollkommen entsprechende beste aller Welten, vorzutäuschen, gibt wohl jedermann zu, ohne dass ich es erst ausführlich zu beweisen brauchte. Ein Dichterwerk dürfte vor allem kein Trauerspiel voll Leiden und Tod sein, um ein das Gemüthsbedürfnis der Menschen befriedigendes Bild einer Welt zu bieten, weit besser und schöner als die wirkliche. Der tragische Dichter schaut den Übeln des Lebens, Schuld, Schmerz, Unglück und Tod, unerschrocken in's Auge, und zwingt die Zuschauer, ihre Aufmerksamkeit diesen Dingen mit ihm ganz zuzuwenden. Die Frage ist, welchen Zweck der tragische Dichter verfolgt, welche Wirkung er dadurch in den Zuschauern, den Zeugen der von ihm vorgeführten Schrecknisse, erregen will. Da halte ich denn Schopenhauer's Antwort auf diese Frage für grundfalsch. Schopenhauer meinte, die echte Wirkung und Frucht einer Tragödie bestehe in der Abkehr des Willens vom Leben, und je vollkommener eine Tragödie diese Abkehr bewirke, desto besser.

Ich verneine entschieden, dass die Tragödie je dem radicalen Pessimismus dienen wollte und sollte, und dass die Abkehr vom Leben durch den Anblick grandioser Leiden thatsächlich die normale Wirkung der Tragödie sei. Dass eine allzuheitere und rosige Weltanschauung, welcher die Schrecknisse des irdischen Daseins nur selten in den Sinn kommen und welche von ihnen im Gemüthe nur flüchtig affizirt wird, durch den Anblick einer Tragödie eine Berichtigung und Erschütterung im pessimistischen Sinne erfahre, und dass der Tragiker solchen leichtblütigen Naturen ein ernstes memento mori zurufen will, gebe ich zu, aber solche Leute sind nicht gerade das Publicum, für welches der Tragiker insbesondere schafft, an welches er sich vornehmlich wendet. Seine Leute sind im Gegentheil Menschen, welche durch Erfahrung an sich und andern mit den Übeln des

Daſeins vertraut und durch dieſe Übel, trotz Gewöhnung, Selbſtbeherrſchung und Geduld, im Geheimen herabgeſtimmt ſind. Die meiſten haben überdies mit den feindſeligen Mächten des Lebens nicht in ihrer heroiſchen Geſtalt zu thun, ſondern das Traurige kriecht in alltäglichen, langweiligen, kleinlichen und verkümmerten Formen an ſie heran, ohne alſo ihr Selbſtgefühl durch den Kampf tragiſch zu erhöhen und daher das Leiden durch einen Schimmer paradoxen Glückes zu verklären. Aus ſolchen Leuten beſteht der reife, männliche Kern des Publicums der Tragödie, nicht aus Knaben und großen Kindern. Allenthalben, beſonders in Wien, können Sie bisweilen die Rede hören: „O weh! Schon wieder ein Trauerſpiel! Wozu ſoll ich mir ſo etwas im Theater anſehen, Jammer und Unglück hab' ich zu Hauſe und im Leben genug". Solchen Leuten iſt in der That zu rathen, daſs ſie zu Hauſe bleiben, wenn eine Tragödie gegeben wird, und daſs ſie zu einem andern Mittel greifen, durch welches ſie ſich ſelbſt, ihre Privatmiſere und die allgemeinen Übel ſich auf einige Zeit aus dem Kopfe ſchlagen, ſtatt ein Trauerſpiel zu ſehen. Gehen ſie doch in's Theater, ſo bleiben ſie mit ihrem Gefühl gar oft an den traurigen Einzelheiten kleben, durch welche der Tragiker ſeinen Zweck zu erreichen ſucht, fühlen ſich der Reihe nach gefoltert, entſetzt, erſchüttert, ſie ſchaudern und weinen, und es iſt ihnen in ihrer Loge zumuthe, wie ihnen etwa wäre, wenn ſie durch einen Zufall gezwungen wären, in einem Hauſe anweſend zu ſein, wo ſich gerade ein großes Unglück abſpielt. Daſs die der Tragödie weſentliche Wirkung ſo nicht ausſieht, werden Sie mir glauben, und Leute ſolchen Schlages ſind eben auch nicht geeignet, ſie in ſich zu erfahren.

Was der Tragiker eigentlich will, worauf er abzielt, wenn er auch die vielen Nebenwirkungen, die jede Tragödie,

nur halb verstanden, außerdem auf die vielen Einzelnen ausübt, aus denen sich die vielköpfige Menge zusammensetzt, durchaus nicht vermeiden will, ist etwas Anderes und Besseres: wer eine Tragödie ganz versteht, also annähernd so, wie sie der Dichter beim Schaffen verstand, der soll durch den Anblick der ernsten, traurigen und fürchterlichen Schicksale, welche den in ihr dargestellten Menschen begegnen, ein Gefühl der Erhebung, der Erlösung, der Versöhntheit mit den in ihr dargestellten Weltübeln, und daher rückwirkend mit den Leiden, unter denen er selbst und die arme Menschheit seufzt, erleben, und als Schatz mit sich nach Hause tragen. Weder dem schwarzen Pessimismus, noch dem rosigen Optimismus will und soll die Tragödie dienen, sie führt die Nachseiten des Daseins nicht als Beweismittel für die eine oder für die andere Ansicht vor, sie stellt sie uns nur in einer Weise dar und versetzt uns ihnen gegenüber in eine solche Stimmung, dass sie uns nicht roh peinlich und schmerzhaft berühren, sondern dass unsere Vernunft in ihnen verborgenen Sinn ahnt, unser Gefühl mit Schmerz und Tod sich in wunderbarer, religiöser Weise versöhnt, das Traurige zum Tragischen wird. Sie denken vielleicht, das sind mystische Reden, die ich da führe. Ich leugne es nicht. Aber gegen ihre Wahrheit beweist das nichts. Im Gegentheil. Die Stimmung, mit welcher uns eine Tragödie, die ihren Zweck voll erreicht, bis zum Überfließen der Augen überfällt, ist eine mystische, tief religiöse, es ist uns, als hübe uns eine unsichtbare Macht auf Augenblicke über das Irdische, wir fühlen uns wie erleuchtet von einem Abglanz göttlicher Weisheit, es ist uns, als wären wir Mitwisser des heiligen Zweckes, um dessentwillen die verblendeten Menschen widereinander rasen, der arme Schuldige freveln, der Unschuldige leiden, der Schuldige wie der Unschuldige

sterben muſs. Als sinnlose, höchstens in ihrer causalen Unvermeidlichkeit begriffene Thatsache, würgt uns im Leben Unglück und Tod, als Zuschauer einer Tragödie sehen wir die Personen derselben in dieser uns sattsam bekannten Situation, blind und befangen ihr Geschick erfüllend, aber ihr Los ist uns nicht so dunkel wie ihnen, wir fühlen uns als Mitwisser von Gottes Weltplan.

Ich sage: wir fühlen uns als solche, ich sage nicht, daſs wir es wirklich sind. Auch für das tiefstblickende Dichterauge bleibt das Welträthsel das Welträthsel. Aber eine Ahnung davon, wie etwa der Gottheit das Erdentreiben vorkommen mag, kann uns ein die Menschen hoch überragender Dichtergeist geben, und uns diese Ahnung zu geben, ist der eigentliche Zweck der Tragödie. Schön und wahr hat Melchior Mayr diese Wirkung der Tragödie wiedergegeben:

„Wenn wir in urgewalt'gem Streit
Die großen Menschen sehn
Aus innerster Nothwendigkeit
Dem Tod entgegengehn,
Dann möchten wir dem Heldenschung
In des Geschickes Zwang
Zurufen mit Begeisterung:
Glück auf zum Untergang!"

Übrigens dürfte diese Wirkung nicht ausschließlich der Tragödie eignen. Sie hat uns mit dem furchtbaren Ernst des Lebens, mit seinen Nachtseiten zu versöhnen, indem sie uns auf einen überirdischen Standpunkt stellt; aber auch das Lustspiel hohen Styles strebt Verwandtes an. Nur hat es mit dem Läppischen, Verschrobenen, Lächerlichen, Egoistischen u. s. w. zu thun, mit all' dem, was, wenn es auch unvermerkt in die Nachtseiten des Daseins übergeht,

doch ihnen nicht angehört, und überdies mit allem Heiteren, Freundlichen, Sonnigen, womit man uns nicht erst zu versöhnen braucht, Dinge, die übrigens auch in der Tragödie nicht nothwendig nur durch ihre Abwesenheit glänzen müssen. Der erlesene Genuss beim Ansehen eines echten Lustspieles — die echten sind selten — beruht auch im gottähnlichen Übersehen des Erdentreibens, das uns vorwiegend seine heitere Seite zukehrt. Ein solches echtes Lustspiel ist Grillparzer's „Weh dem, der lügt", Shakespeare's „Was ihr wollt" u. s. w.

Die niedrigeren, der echten Tragödie, der echten Komödie ähnelnden dramatischen Gattungen stehen darum niedriger, weil sie den erwähnten Zweck gar nicht anstreben. Das Rührstück mit traurigem Ausgange will nichts als rühren und erschüttern, ohne uns dadurch, dass wir dem Menschenweh fest in's Auge sehen und es wie mit Gottes Auge durchschauen, mit ihm versöhnen, uns darüber erheben zu wollen.

Dies also der Zweck der Tragödie. Und durch welche Mittel erreicht ihn der tragische Dichter? Wie fängt er es an, uns das Gefühl zu geben, als ahnten wir den verborgenen versöhnenden Sinn der fürchterlichen Menschengeschicke?

Kurz gesagt: jeder tragische Dichter wird um solche Mittel verlegen sein, in dem nicht eine religiöse oder metaphysische, wenn auch nicht in theoretische Formeln oder Dogmen gefasste, Weltanschauung lebendig ist, welche ihn in erhöhten Momenten befähigt, Menschen und Weltlauf in dem Lichte zu sehen, wie er gerne möchte, dass die Zuschauer seiner Tragödie seine Menschen und ihre Schicksale sehen sollen. Hat er eine solche, dann wird sie ohne sein

Wissen und Willen durch das, was er darstellt und durch die Weise, wie er es darstellt, in seine Tragödie hineinkommen, und wenn diese sonst als Theaterstück wohl gerathen ist, wird sie auch ihre tiefere tragische Wirkung nicht verfehlen.

Hat er sie nicht, so wird er, um die tragische Wirkung zu erzielen, sich bemühen, den Werken echter Tragiker, in welchen die von ihnen gehabte und geglaubte religiöse Weltanschauung ihrer Urheber fortlebt, die Merkmale abzugucken, durch welche erfahrungsgemäß ihre Wirkung hervorgerufen wird, und wird sie äußerlich in seiner Tragödie anbringen. Er wird als Dichter eine Weltanschauung heucheln, die er als Mensch nicht hat. Dies macht die pseudotragischen Productionen moderner Rationalisten so widerwärtig für das gesunde Gefühl, das getäuscht werden soll und sich doch nicht täuschen läßt. Ich zweifle nicht, daſs Shakespeare geglaubt hat, daſs es mehr Dinge im Himmel und auf Erden gibt, als unsre Schulweisheit sich träumen läßt, daſs Mord „mit wundervollen Zungen“ spreche, daſs sich in vielen menschlichen Schicksalswechseln das geheimnisvolle Walten einer höheren Gerechtigkeit bekunde; er handhabte diese Dinge gewiſs nicht als erprobte conventionell gewordene, entseelte theatralische Wirkungsmittel. Wenn nun ein moderner, vor lauter Aufgeklärtheit bornirter Mensch, dem das Gefühl, daſs Leben und Tod ewig unbegriffene Wunder sind, längst abhanden gekommen ist, sich unterfängt, eine Tragödie zu erdichten nach der Schablone der poetischen Gerechtigkeit, in welcher er uns zumuthet, das Leiden und den Tod seines Helden als Strafe seiner Schuld zu empfinden, so möchte ich ihm zurufen: Du lügst! An den Finger Gottes im Weltlauf glaubt er ja so wenig als an Gespenster, er macht das nur so, weil's

in der Tragödie einmal so üblich ist. Wenn er auch nicht leugnet, dass bisweilen im Leben einem Schurken ein Unglück begegnet, etwa gar als Folge seiner Schuld, so dass die Leute ausrufen: Dem Kerl geschieht Recht!, so wird er doch die Sache mehr für einen pikanten Zufall halten. Darin eine Strafe Gottes zu sehen, wird ihm ebensowenig einfallen, als er glaubt, dass die Natur in dem menschenähnlichen Steingebilde, in dem der Gläubige mit frommer Andacht ein Muttergottesbild sieht, ein Muttergottesbild wirklich habe hervorbringen wollen. Nichts als ein curioser und ein gefährlicher Zufall obendrein, weil er den „Aberglauben" des dummen Landvolkes unterstützt! Was ich damit will? Ihnen nahe legen, dass viele der Begriffe, mit denen sich die Schulästhetik schleppt, unter Anderem der Begriff der poetischen Gerechtigkeit, nichts sind als die entkernten und vertrockneten Hülsen von Gedanken, die nur in solchen Menschen Leben hatten und haben, die an Befleckung durch Schuld, Entsühnung, Strafe Gottes und Ähnliches ehrlich glauben.

Ohne eine religiöse Weltanschauung, welche nicht nur die Thatsachen des Lebens zur Kenntnis nimmt, sondern die dunkle Runenschrift der Menschenschicksale zu enträthseln strebt, den Sinn von Glück und Unglück zu deuten sucht, ist das, was wir bisher Tragödie genannt haben, nicht denkbar. Wer da glaubt, dass sie dauern wird, wenn auch die religiöse Weltanschauung aus der Welt verschwunden ist, der glaubt, dass sein Schatten den Baum überleben wird.

In den Meisterwerken der tragischen Dichtkunst wird die sogenannte poetische Gerechtigkeit beinahe niemals allen Personen zutheil. Und das hat seinen guten Grund. Ein Geist, wie Shakespeare, stellte in seinen Tragödien das Walten des ewigen Richters so dar, wie er ihm in Wirk-

lichkeit zu begegnen glaubte. Als starker und ehrlicher Geist war er jeder Schönfärberei, um durch diese die Menschen mit der Welt zu versöhnen, abhold, vielleicht ihrer unfähig. Auch ist diese Versöhnung umso ernstlicher, je wahrhaftiger der Weltlauf dargestellt ist. Einer Tragödie, in welcher die Tugend belohnt, das Laster bestraft wird und kein Unschuldiger ernstlich leidet, wäre die früher besprochene, mit dem Weltlauf versöhnende Wirkung von vorneherein abgeschnitten, weil wir zu lebhaft fühlten: So geht's in der Welt gar nicht zu. Auch wäre dann das Walten Gottes in der Welt gar nicht naturwahr dargestellt; die erhebende, mit der Welt, wie sie ist, versöhnende Wirkung Shakespeare's liegt darin, dass der Zuschauer nur da und dort Spuren des Waltens einer höheren Macht fühlt, dass sie nicht, wie die Polizei der Menschen, sich überall dareinmischt. Wenn z. B. in „Lear" der Knecht Cornwall's bei der Blendung Gloster's, in Berserkerwuth, wie ein Werkzeug Gottes, aufsteht und seinen Herrn erschlägt, haben wir die Empfindung: Da hat Gott einmal seinen Blitzstrahl geschleudert. Und wir nehmen dann die Erdrosselung der reinen Cordelia hin, ohne an der Welt irre zu werden, denn sie erfolgt in einer Welt, in der ein Gott lebt.

Kommen wir nun auf die Frage zurück, auf die wir oben eine Antwort suchten, so wird diese lauten, dass in der Tragödie in der That gewisse Forderungen, die Kopf und Herz an den Weltlauf stellen, verwirklicht werden sollen, dass die platte Wiedergabe der nackten, von keinen metaphysischen Ahnungen durchleuchteten Wirklichkeit, der „gemeinen Deutlichkeit der Dinge", nicht genügt. Aber nachdrücklich wiederhole ich hier, dass die Forderungen, welche berechtigter Weise an die Weltanschauung, die eine Tragödie offenbart, gestellt werden können, nicht so erhoben

werden dürfen, daſs man ſagt: Die Handlung der Tragödie müſſe dieſe Eigenſchaften haben und dürfe jene nicht haben. Der Dichter, der ſich mit dieſen Forderungen abzufinden glaubte, indem er ſeine Handlung mit dieſen Eigenſchaften ausſtattete, wäre auf dem Holzwege, denn ihre echte Wirkſamkeit danken dieſe Eigenſchaften doch nur dem Glauben, den Dichter und Zuſchauer haben. Ich gebe zu, daſs man als Dichter eine von der alten tragiſchen Weltanſchauung getragene Tragödie heucheln und damit oberflächliche Menſchen täuſchen kann, aber tiefere Geiſter werden merken, daſs ſolche Werke hohl klingen. Dies iſt der Grund, warum tiefer blickende Bühnenleiter den von Modernen im Style der Vorväter verfaſsten Jambentragödien den Eingang verwehren werden. Sie ſind erheuchelt, wenn auch glänzend copirt. Und dies iſt der Grund, warum dieſelben Bühnenleiter modernen Stücken, aus denen die Weltanſchauung ſpricht, ſei ſie noch ſo ſeicht, die der Dichter als Menſch hat, Einlaſs gewähren. Solche Stücke ſind wenigſtens wahr, wenn ſie ſonſt nichts ſind. Wenn aber einmal ein Menſch der Gegenwart einem Theater ein Stück bringen wird, aus dem in jeder Zeile eine tiefe religiöſe Weltanſicht herausleuchtet, an die der Dichter ſelbſt glaubt, und die deshalb auch den Hörer überzeugt, ſo wird das Stück, wenn es nebenbei auch ein ſtarkes Theaterſtück iſt, begeiſterte Aufnahme finden. Daſs aber Stücke, — Laube nannte ſie Architekturſtücke —, in denen z. B. die poetiſche Gerechtigkeit nur als alterprobtes Effectmittel figurirt, nicht gegeben werden, iſt nur zu billigen.

Hebbel's Wirkung dürfte ſich mit der Zeit verſtärken, weil er an die Weltordnung, die in ſeinen Tragödien herrſcht, als Menſch thatſächlich glaubte, und mit Schuld, Sühne und Gerechtigkeit nicht nur bramarbaſirte und dieſe

Dinge verwendete wie die Donner- oder Regenmaschine. Dieses Verlangen nach subjectiver Wahrheit erstreckt sich auf vieles Einzelne. Die Convention lässt die Personen einer Tragödie in Versen — sprechen? Nein, declamiren. Ich habe bei Werken der Modernen oft ein Gefühl, dem ähnlich, wie wenn Falstaff im Heinrich IV. den König parodirt und sich in hochtrabenden Reden ergeht. „Jemine, was er sich für ein Ansehen gibt!“ meint Frau Hurtig. Der Moderne fasst die Charaktere meist so nüchtern, so wenig für sie begeistert auf, dass es ihm nicht natürlich ist, sie in Versen, in hohem Style sprechen zu lassen. Er folgt nur der Convention, weil man sich in der Tragödie so benimmt.

Diese Erwägungen erklären, worin die Berechtigung des Naturalismus liegt. In seiner Wahrhaftigkeit. Nicht darin, dass er etwa ein treues Weltbild gäbe! Aber der naturalistische Dichter gibt die Welt wenigstens so, wie sie ihm vorkommt, nicht so, wie sie den Menschen früherer Jahrhunderte, welche durch ihre Werke die heutige Convention geschaffen haben, vorgekommen ist. Die heute, wenigstens auf der Oberfläche des Volkes, grassirende Weltanschauung ist eine irreligiös-naturwissenschaftliche; die dieser Weltansicht congeniale Kunst ist der Naturalismus. Wer darauf verzichtet, das Wesen der Welt, den Sinn der Schicksale auch nur ahnend metaphysisch oder religiös zu begreifen, dem bleibt nichts übrig, als sich an die gegebene Wirklichkeit zu halten und diese so naturwahr als möglich abzubilden.

Aber für mich ist es gewiss, dass die Kunst dadurch, dass sie nichts Anderes mehr kann, ihre Existenzberechtigung verwirkt hat. Für so unaustilgbar als das religiöse Bedürfnis, ja für im Grunde Eines mit demselben, halte ich das Verlangen der Menschen, sich mit der nackten

Wirklichkeit durch die Poesie zu versöhnen. Die Poesie ist erfunden worden, um sich wider die erdrückende Wirklichkeit zu behaupten, und wenn man nun den Menschen Wirklichkeit als Poesie darbietet, so thut man etwas in sich Widersprechendes, und etwas, wobei die Fühlung mit der Tiefe des Volkes verloren geht.

VI.

In zweierlei Sinn kann das Wort „Naturalismus“ gebraucht werden. Es gibt einen Naturalismus der Form und einen Naturalismus des Gehaltes. Von der Kunst verlangen, daſs sie uns ein photographiſch treues Bild des Äußeren der Menſchen und Dinge gebe, daſs der Dramatiker z. B. ſeine Menſchen ſo ſprechen laſſe, wie ſie in Wirklichkeit ſprechen, daſs er uns concrete Individuen vorführe und ſich bemühe, die Natur zu copiren, heißt, von der Kunſt, vom Dramatiker, die naturaliſtiſche Form heiſchen. Naturaliſtiſchen Gehalt verlangen, heißt: Alles abwehren und austreiben, was nicht die Erfahrung beſtätigt; alſo die Verbannung von Allem, was die Welt allerdings ſchöner und herzerquickender machen würde, wenn es exiſtirte, was aber entweder nicht exiſtirt oder an deſſen Exiſtenz wir nicht auf Grund unanfechtbarer Erfahrung glauben, ſondern weil es uns ſo gelehrt wurde oder weil wir wünſchen, es möge exiſtiren. Verbannt alſo ſind alle Charaktere, welche die Lebensgröße in irgend einer Hinſicht überragen, alſo Heroen, Heilige, Teufel u. dgl. Wenn alſo der Idealismus der Form alles Styliſiren verpönt, ſo verwirft der des Gehaltes alles Idealiſiren, vor allem die Annahme einer Weltordnung jenſeits und über der Welt der Erfahrung, möge ſie nun deutlich erkennbar oder nur ahnbar in die dichteriſche Dar-

stellung des Weltlaufes hineingearbeitet sein. Wer ein idealisirtes Weltbild bieten will, wird dies allerdings zumeist in stylisirter Form thun; aber das Eine kann ohne das Andere recht wohl sein. So ist z. B. der neuere Ibsen weit mehr Naturalist der Form als dem Gehalte nach. Eine Tragödie, wie Halm's „Begum Somru", ist dem Gehalte nach naturalistisch angekränkelt, der Form nach stylisirt.

Um nicht in's Grenzenlose zu schweifen, vermeide ich auf die Frage einzugehen, ob der absolute Naturalismus auf dem Gebiete der Lyrik und Epik möglich und berechtigt sei. So viel ich weiß, ist ein ernstlicher Versuch einer naturalistischen Lyrik nie gemacht worden, obwohl es an Anläufen nicht fehlt. Ein naturalistisch gestimmter Mensch wird nicht leicht singen, wie der Vogel singt, und eine Menge von Stimmungen, leiblichen und geistigen Gefühlen, ist des lyrischen Ausdruckes überhaupt unfähig. Naturwahre Beschreibungen unbeschönigter innerer Zustände haben zahlreiche Dichter geboten: Byron, Dingelstedt („Roman"), Heine („Lazarus"), Grillparzer, Saar. Im Ganzen aber ist der Naturalismus der Lyrik, dem Lied, dem „Urphänomen" der Poesie, seiner Unvereinbarkeit mit ihr bewusst, entschieden abhold und sucht sie auszumerzen.

Wie ist es aber mit dem Drama bestellt?

Da lautet meine Thesis folgendermaßen:

Die dramatische Form lässt die naturalistische Form nicht zu: dramatisch gestalten heißt stylisiren; und: die Art, in welcher das Drama als Kunstwerk Existenz gewinnt, die Aufführung vor einer Volksmenge, widerstreitet dem naturalistischen Gehalt dermaßen, dass ein von naturalistischem Geiste durchdrungenes Drama, ein naturalistisches Theater, ein Ding der Unmöglichkeit ist.

Die Vorgänge des Menschenlebens so auf der Bühne darstellen, wie sie sich in Wirklichkeit zutragen! Es genügt, sich ernstlich zu besinnen, was man will, wenn man das verlangt, um zu erkennen, dass man etwas gänzlich Unmögliches will. Diejenigen, die triumphirend auf ein in realistischem Styl gehaltenes Bühnenwerk hinweisen und sagen: Seht, da sind die Menschen so gezeichnet, wie sie sind, da geht's zu wie in der wirklichen Welt! diese Leute haben oft keine Ahnung, wie gering die Ähnlichkeit ist zwischen einem sogenannt naturwahren dramatischen Abbild der Wirklichkeit und der Wirklichkeit selbst. Im modernen Buchroman hat der Autor allerlei Mittel in der Hand, um den Leser zu zwingen, sich auf Grund der vom Erzähler gebotenen Daten in der Phantasie die volle Realität selbst einzubilden. Er gibt ja in seiner Erzählung nicht unmittelbar, wie der Dramatiker, ein Scheinbild, eine Darstellung der Wirklichkeit, er verweist nur den Leser anregend auf die Wirklichkeit. „Aus dem, was ich dir da mittheile, erzähle und erkläre, wirst du entnehmen, was sich in Wirklichkeit ereignet hat;" diesen Satz könnte man vor jeden modernen Buchroman als Gebrauchsanweisung setzen. Dem entsprechend bleiben die modernen Erzähler, darin höchst ungleich den classischen, den echten, meist am Aufzählen der Phänomene kleben, die sich in und an einem Menschen ereignen, der z. B. liebt, statt einfach und geradezu zu sagen: er liebte. Sie vermeiden es, die Dinge, vor allem die psychischen Vorgänge, direct beim Namen zu nennen, begnügen sich mit der Aufzählung etlicher Gedanken und leiblicher oder geistiger Anwandlungen, die der Betreffende erleidet, und überlassen das Urtheil, was eigentlich in dem geschilderten Menschen vorgehe, dem Leser, wobei sie im Geheimen denken: „So ist's eigentlich auch richtiger. Von einem Menschen sagen: „er liebt", heißt gar

nicht eine Realität bezeichnen.“ Dem Wort „Lieben“ und anderen derartigen Benennungen seelischer Vorgänge entspricht nach der Ansicht der modernen Romanpsychologie, die hierin mit dem Phänomenalismus auf philosophischem Gebiet auf gleichen Pfaden wandelt, nichts Thatsächliches. Das Wort ist nichts als eine zusammenfassende Personification einer Reihe von psychischen Phänomenen, als: Lustgefühl beim Denken an eine Person, Unlust, wenn sie mit Jemand freundlich spricht u. s. w. In diesen Phänomenen besteht die Liebe, sie sind das dem Worte entsprechende Thatsächliche. Ehedem sagte man: diese Phänomene verrathen, dass der Mensch liebt, sie sind eine Folge der vorhandenen Liebe. Der Moderne verlacht den so Urtheilenden als einen, der eine Begriffshypostase für etwas Wirkliches nimmt. Dieser Anschauungsweise entspringt die moderne Kleinmalerei des Seelenlebens. Wo ein classischer Erzähler Ein bezeichnendes Kernwort gebrauchte: Romeo liebte Julie, füllt der Moderne eine Seite mit Aufzählung der Phänomene, von welchen der classische Erzähler wohl auch recht wohl wusste, dass sie in Liebenden als Symptome der Liebe vorkommen, die er aber nicht für die Hauptsache hielt wie der Moderne, dem sie Alles sind, was dem Wort „Lieben“ als Thatsache entspricht. Mir kommen moderne Romanschreiber oft so vor wie Menschen, denen die entscheidenden Worte entfallen sind, und die daher genöthigt sind, dem Hörer durch umständliche Beschreibungen die Vorstellung des Dinges zu geben, das durch das Eine bezeichnende Wort mit Einem Schlage vor seinem Geiste stünde. Ähnlich finden Sie in deutsch-lateinischen Wörterbüchern den Sinn deutscher Worte, welche die Römer nicht kannten, weil sie die Sache nicht hatten, umständlich umschrieben. Den modernen naturalistischen Analytikern ist der Sinn von Worten wie Liebe ꝛc.

entschwunden, diese Dinge sind ihnen, was ein Telegraph für einen antiken Römer war, und daher in ihren Büchern die oft geistreichen und frappanten Umschreibungen, an denen der Leser merken soll, was eigentlich gemeint ist, die aber für den, in dessen Geist das alte Wort seinen Sinn noch nicht verloren hat, auf die Dauer unerträglich langweilig sind. — Dies war eine Abschweifung, aber hoffentlich keine unnütze, weil sie einen grellen, stechenden Strahl auf die Ansicht der Dinge, insbesondere des Seelenlebens, wirft, aus welcher die naturalistische Manier entspringt. Diejenigen meiner Zuhörer, welche mit den modernsten philosophischen Bestrebungen vertraut sind, werden begreifen, was ich meine, wenn ich sage: Der Naturalismus entspricht dem Phänomenalismus in der Philosophie. Wie wenig des Erzählens wert erschiene manche modern erzählte Geschichte, wenn sie, des psychologisirenden Beiwerks entkleidet, in makroskopischen Worten geradezu erzählt wäre!

Also: zwischen dem naturwahrsten Drama und der Natur ist eine tiefe Kluft. Schon dass der Dramatiker eine auffallende, sich vom gewöhnlichen Weltlauf drastisch abhebende Begebenheit zur Darstellung wählt, die sich nett und rund als die „Handlung" oder „Fabel" des Drama's erzählen lässt, ist im Grunde eine Verfälschung des Weltlaufes. Ich leugne nicht, dass sich ab und zu im Leben ein „Drama" abspielt, aber die für unsere Zeiten charakteristische Begebenheit ist eine drastische, die zur Handlung eines Drama's passt, nicht. Die conventionelle Dramatik dramatisirt immer noch Begebenheiten, welche für barbarische oder heroische Zeitalter typisch waren, in welcher damals ein Jeder ein Analogon eigener Erlebnisse erblicken mochte. Ich streite nicht dawider, ich betone nur, dass ein Dramatiker, der es wirk-

lich auf Naturwahrheit abgesehen hätte, mit dieser Tradition brechen und zur Darstellung solche menschliche Begebenheiten wählen müsste, aus denen das Leben der meisten Menschen der Gegenwart sich zusammensetzt. Mir ist einmal ein dramatisches Manuscript vor Augen gekommen, in dem einen ganzen langen Act hindurch, ohne dass auch nur der Keim zu einer dramatischen Action aufgesprosst wäre, das Treiben in einer Baukanzlei geschildert war. Da kam ein Kunde und machte eine Bestellung, ein Kostenvoranschlag wurde gemacht, allerlei Details ausführlich besprochen und der Kunde empfahl sich. Dann kommt eine Dame, die den abwesenden Chef sucht, der Einspänner, in dem sie gekommen war, wartet vor der Thüre der Kanzlei. Da geht das Pferd, vom Kutscher schlecht beaufsichtigt, plötzlich durch. Nun kommt's, denkt der Leser, aber es wird nichts daraus, ein Kanzlist holt einen anderen Wagen, und die Dame empfiehlt sich. So müsste es in einem naturalistisch unanfechtbaren Drama zugehen, denn so beschaffen ist das Gewebe des Lebens beinahe durchgängig. Diese Banalitäten, welche die Regel sind, müsste der Naturalist als Stoff wählen, nicht die farbigen in das monotone Dasein hineingewirkten, sich von ihm als Ausnahmen abhebenden besonderen Vorfälle.

Und zugegeben, dass er die Ausnahme, die dramatische Handlung, wähle, mit welchem Recht lässt er denn so vieles weg, das in Wirklichkeit mit ihr verwoben ist, und von dem nur ein Dichter, der nicht strenger Naturalist ist, sagen darf: das gehört ja nicht zur Handlung? Ein streng naturalistisches Drama müsste seinen Stoff als rohes Erz, in welchem das edle Metall von den Schlacken nicht geschieden ist, vor die Zuschauer hinschütten, denn in Wirklichkeit kommt das Edelmetall nicht gediegen, sondern nur eingesprengt in andere Minerale vor. Es müsste also einen

Wust von Reden und Begebenheiten enthalten, die mit der „Handlung“ gar nicht zusammenhängen, sie nicht beleuchten, nicht motiviren, sondern deren Berechtigung nur darin läge, dass die Wirklichkeit nie ohne sie ist. In realistisch gehaltenen Dramen wird der Schein der Naturwahrheit oft dadurch angestrebt, dass sie mit genrehaftem Detail durchsprengt werden, das scheinbar mit der Hauptsache nichts zu thun hat. Aber das ist immer nur Schein. Immer ist es auf eine Motivirung, eine Stimmung, eine Contrastwirkung oder eine sonstige Beleuchtung der Hauptsache abgesehen, der Dichter verfolgt mit dem scheinbar Zufälligen und Absichtslosen geheime Zwecke. Im echten naturalistischen Drama aber müsste absolut Zufälliges, wie im Leben, die Hauptsache überwuchern, der Zuschauer müsste Mühe haben, den Hauptfaden im verwirrenden Gedränge des Nebensächlichen nicht zu verlieren, dann wäre das Ideal der Naturwahrheit erreicht.

Und nun die Hauptsache! Ein realistisches Drama, realistisch inscenirt und gespielt, sieht so aus, als ob die Personen desselben mit sich allein wären, als ob sie unbelauscht nur für sich und nicht für Zuschauer sprächen und agirten, als ob der Zuschauer, durch das Bühnen-Portal blickend und horchend, ein Stück sich keines Lauschers versehenden Menschenlebens beobachtete und belauschte. Sie wissen, dass dies nur Schein ist, und dass das Erzielen dieses Scheines ein Kennzeichen höchster dramatischer Kunst ist. Nie darf der Zuschauer die Absicht merken, in Wahrheit geschieht doch Alles für den Zuschauer. Scheinbar absichtslos erfährt er Alles, was zum Verständnis, zum allwissenden Durchschauen der ihm vorgeführten Handlung unentbehrlich ist. Durch sinnreich gewählte Reden und Begebenheiten wird ihm die Sachlage, das Innere der handelnden Personen

erschlossen, Alles, was der Zuschauer braucht, wird ihm geboten, ohne dass es einer besonderen Anstrengung von seiner Seite bedürfte, und ohne dass es ihm ausdrücklich geboten zu werden scheint. Die Antwort auf die Frage: Wie weiht man den Zuschauer scheinbar absichtslos in Alles ein, was er im Verlaufe des Stückes zu erfahren hat? umfasst ein Wesentliches der Technik des Drama's. Wie oft hat man das Conventionelle, Naturunwahre, im Monolog hervorgehoben! Wie wenige Menschen haben die Gewohnheit, wenn sie mit sich selbst allein sind, mit sich selbst zu sprechen. Aber man glaube nicht, dass der Monolog, die Convention, den Menschen auf der Bühne laut sagen zu lassen, was er im Leben stumm denkt, eine vereinzelte Unwahrheit ist, welche die dramatische Form mit sich bringt. Beim Dialog ist das Abweichen von der Naturwahrheit vielleicht minder auffallend, aber darum nicht minder beträchtlich. Das Gespräch zweier Personen, nur so geführt, dass sie sich wechselseitig verstehen, nicht so, dass ein Dritter in die Sachlage, die Charaktere, ihre Absichten und Hintergedanken eingeweiht werde, würde ganz anders lauten, als der stylisirte, d. h. für den Zuhörer berechnete Dialog. Wer absolute Naturwahrheit auf die Bühne bringen will, muss die Rücksicht auf den Zuschauer fallen lassen. Es muss nicht nur so scheinen, als ob nicht für diesen gedichtet und gespielt würde, es darf wirklich nicht für ihn gedichtet und gespielt werden. Begebenheiten und Personen dürfen ihm nicht das für ihn Wesentliche und Interessante zukehren, sondern sie müssen ihm erscheinen, wie sie sich im Leben darbieten. Seinem Scharfsinn, seiner Menschenkenntnis muss es überlassen bleiben, sich in den Verhältnissen, die so wirr und dunkel wie die des Lebens vor ihm liegen, zurechtzufinden, die Menschen in ihren Charakteren und in ihren Absichten zu durchschauen.

Die Menschen müßten so sprechen, wie sie im Leben sprechen, und wo sie im Leben nicht sprechen, müßten sie auf der Bühne schweigen. Das hieße Naturwahrheit. Sie erlassen mir wohl den Nachweis, der ja schon im Gesagten liegt, daß absolute Naturwahrheit die dramatische Form zu einem Unding macht. Kein Mensch vermöchte ein unverfälscht naturalistisches Drama zu ertragen, dessen Dialog genau so klänge wie Stenogramme, die irgend ein Lauscher den Gesprächen der Menschen nachgeschrieben hätte, die sie nicht für irgend einen Dritten, sondern für sich führen, welches überdies in Maske, Sprechweise, Mienen- und Geberdenspiel absolut naturwahr gespielt würde. Im Leben sehen die Menschen nur selten so aus, wie sie nach ihrem Charakter aussehen sollten, und ihren Charakter, ihre Absichten, Gedanken und Stimmungen kann ihnen nur ab und zu ein großer Menschenkenner abmerken. Besonders das Mienenspiel des wirklichen Lebens ist, wenn es auch dem conventionellen, stylisirten Mienenspiel der Bühne als Ursprung und Urbild zu Grunde liegt, diesem doch auffallend unähnlich. Bei manchen Menschen bringt das, was in ihnen arbeitet, im Ausdruck ihres Gesichtes nur eine unauffällige Veränderung hervor, und oft eine solche, die der Ungeschulte ganz anders zu deuten sich versucht fühlt, als sie thatsächlich zu deuten ist. Eine ausführliche Darlegung des Verhältnisses der Menschenrede in der Natur zur Bühnenrede, des Gespräches als Naturereignis zum stylisirten Dialog, des natürlichen Seelenausdruckes durch Miene, Blick, Ton und Geberde zur Mimik und Sprechkunst des Theaters würde eine tiefe Verschiedenheit aufdecken, so tief, daß wir einsehen würden, daß selbst das realistischeste Drama der Wirklichkeit weit ferner steht als dem stylisirtesten, jeden Schein der Wirklichkeit verschmähenden Bühnenspiel. Hier wie dort ist Alles Con-

vention und Styl, nur gebraucht der Realismus kleine Illusionsmittel, welche das stylisirte Drama verschmäht.

So viel von der naturalistischen Form, und nun vom naturalistischen Gehalte.

Da lautet sein Programm: Rücksichtslose absolute Naturwahrheit, Darstellung des Menschen, wie er in nackter Wahrheit ist hinter all' den Hüllen, durch die er sein wahres Wesen vor sich und vor andern verbirgt, und unbeschönigende Darstellung dessen, was der Mensch erlebt, denkt, fühlt, will, leidet und thut.

Das Programm klingt an sich so gefährlich nicht, denn nackte Wahrheit versprechen, heißt ja noch nicht voraussagen, dass diese nackte Wahrheit nothwendig trostlos sein muss. Es ist allerdings ein bedenkliches Symptom, dass Jemand nur ungeschminkte Lebenswahrheit zu versprechen braucht, und alle Welt gleich entsetzt ausruft: Da wird etwas Gräuliches zu Tage kommen. Alle Welt scheint sich eben nicht des allerbesten Gewissens zu erfreuen. Es könnte aber immerhin sein, dass ein absolut naturwahres Bild menschlichen Wesens einen nicht unerfreulichen Anblick gewährte. Muss denn Naturalismus wirklich nothwendig Pessimismus sein? Es gibt Naturalisten, die nicht pessimistisch angekränkelt sind. Die eigenthümliche Schönheit vieler Bret Harte'schen Menschendarstellungen beruht darauf, dass mitten in tiefster moralischer Versunkenheit ein Strahl unvergänglicher Seelenschönheit aufleuchtet, so dass wir das Gefühl haben, dass alles Scheußliche an den Charakteren der Menschen nur äußerliche Entstellung, Verzerrung und Aussatz ist, und dass hinter dem unkenntliche Schönheit lebt, die ein echtes Dichterauge durch alle Verunstaltung hindurch sieht. Auch Turgenjew's Dichtungen schenken uns oft dieses kostbare Gefühl. Aber im Allgemeinen erwecken naturalistische

Darstellungen den Eindruck, dass die Erde eine Hölle ist, dass die Menschheit zum größten Theil aus Wahnsinnigen, aus Verbrechern besteht; ich brauche Ihnen das nicht ausführlich zu schildern, das können Sie jedem naturalistischen Buche entnehmen. Immer wieder hält man Naturalisten wie Zola vor, dass sie in ihre Romane sittliche und intellectuelle Anomalien und Missgeburten zusammensperren und sich untereinander paaren und zerfleischen lassen, und immer wieder versichern die Naturalisten: Dem ist nicht so. Wir schildern die normalen Menschen, nicht Abnormitäten. Ihr seid nur mit eueren conventionellen Meinungen über die normalen Menschen so fern von der Wahrheit, dass ihr dies wirklich naturwahre Bild der Menschen für eine Abbildung von Abnormitäten haltet. Lieber Leser, der du, mein Buch entrüstet wegwerfend, ausrufst: Gott sei Dank, dass ich nicht so bin wie die fürchterlichen Geschöpfe in diesem Roman! erweise mir, dem Autor, den Gefallen, dich auf Grund sorgfältigsten Studiums deines Wesens abbilden zu dürfen, indem ich deine geheimsten Gedanken, deine dunkelsten Gefühle, all' dein Reden und offenkundiges Thun mit all' seinen Motiven sine ira et studio zu Papier bringe und dadurch den Thatbestand deiner werten Persönlichkeit aufnehme, und ich würde mich sehr wundern, wenn du Angesichts deines photographisch treuen Porträts nicht entsetzt ausrufen solltest: Das ist ein Ungeheuer, das bin nicht ich! Und das wirst du nicht etwa sagen, weil das Bild nicht getroffen, sondern weil es dir selbst ähnlich ist. Du aber kennst dich selbst nicht, du verwechselst dein wahres inneres Selbst mit dem geschmeichelten Idealbild von dir, das du in dir trägst und das dir dein Ich verdeckt. Dieses Idealbild sieht dir gar nicht ähnlich, und darum hältst du mein Porträt von dir für falsch.

Wer hat nun recht? Der Naturalist, der dem Menschen ein versteinerndes Meduſenbild als ſein Bild — im guten Glauben — entgegenhält, oder der Mensch, der, wenn ihn auch eine teuflische unleugbare Ähnlichkeit mit dem naturalistischen Porträt an sich selbst irre machen könnte, doch in sich ein unerstickbares Gefühl bewahrt, das da sagt: Und doch bin ich's nicht! Das unähnliche Idealbild von mir, mit dem du mich verhöhnst, ist im Wesen mehr ich selbst als dieser unheimliche Doppelgänger meiner selbst, mit dem mich der Teufel verrückt machen will. Diese Geschichte von den zwei Bildern unser selbst hat der große Dichter Chamisso in einem tiefsinnigen Gedicht „Erscheinung" — es steht unter seinen Terzinen — unsterblich gemacht.

Die eigentliche Schönheit dieses Gedichtes liegt darin, daſs das unheimliche Wesen, dem der Erzähler als seinem angeblich echten Selbst das Feld räumt, doch als ein Fremdes, ein Nicht-Ich erscheint. Der Dichter hätte das Verhältnis umkehren und aus dem Selbstbewusstsein des bösen „Ich" heraus erzählen können; daſs er aus dem Ich heraus spricht, das sich nicht für verworfen hält, läſst ahnen, daſs doch dieses das wahre Ich ist, wenn es sich auch vom bösen Ich verblüffen und vertreiben läſst.

Und ebenso machen wir es gegenüber den Bildern des Menschenlebens, mit denen der Naturalismus uns erschreckt.

Und noch einmal frage ich: Wo liegt die Wahrheit? Vielleicht diesmal doch dort, wo sie gewöhnlich nicht liegt, in der Mitte, etwas näher dem conventionellen Idealbild von sich selbst, das die Menschheit, unvertilgbar wie der Gottesgedanke, durch die Jahrtausende begleitet, als dem grauenhaften sprechend ähnlichen Zerrbild.

Alles Meinen und Glauben über sich selbst, das ein Mensch hegt, von seinem Wesen abtrennen, wie den Bart

von der Auster, und als Lug und Trug verächtlich wegwerfen, und den Rest für sogenannte „nackte Wahrheit“ erklären, das ist ein wahnsinniges Unterfangen. Das tiefe Sträuben, sich als das anzuerkennen, als was ihn ein unerbittlicher Menschenkenner gerne hinstellen möchte, gehört gerade so zum Wesen des Menschen, als die unleugbaren bösartigen Thatsachen, die der Menschenkenner anführt, und vor denen er verstummen muss. Dieses Sträuben, dieser Schmerz verräth ein Etwas im Menschen, das im naturalistischen Bilde fehlt. Man ist nicht nur das, was man ist, sondern immer auch ein Stück von dem, was man gerne sein möchte, denn woher sonst der Sinn dafür, die Sehnsucht darnach? Sage mir, wofür du dich hältst, und ich will dir sagen, wer du bist. In dem — meinetwegen falschen, — conventionellen Idealbild von sich selbst, wider das der Naturalismus ankämpft und an dessen Stelle er die Photographie dessen, was er für die Wirklichkeit hält, setzen möchte, liegt bei aller Idealisirung mehr Offenbarung über das tiefste Wesen des Menschen als in der Photographie. Dieser Grundirrthum des Naturalismus mit seinen Dogma von der nackten Wahrheit, an welchem er krankt und hoffentlich bald sterben wird, ist ein in unseren Tagen weit verbreiteter.

Der Naturalismus bringt nicht die Wahrheit über das Wesen des Menschen, aber es ist etwas Wahres an dem, was er bringt. Wie viel, das will ich heute nicht prüfen, das würde zu weit führen. Lassen Sie mich nur zusammenfassen, was sich als das Resultat dieser Gedanken ergibt. Die Menschen fordern mit Recht vom Dichter Wahrheit. Die volle Wahrheit aber über den Menschen bietet nicht allein die Wirklichkeit, allein dasjenige, womit der Naturalismus seine Bände füllt, sondern dazukommen muss auch

das, was der Menſch in Wirklichkeit nicht iſt, was er aber zu ſein glaubt, was zu ſein er ſich ſehnt, was er ſein will. Die Menſchen werden im Leben, ohne es zu wiſſen, nur zu oft von andern lichtſcheuen Motiven gelenkt, als die ſchönen Beweggründe, die ſie ſich ſelbſt und andern als Triebfedern ihres Handelns einbekennen. Mancher hält für opferwillige Selbſtverläugnung, was im Grunde nur Selbſtſucht war. Der Naturaliſt hält nun das Geheime für das ganze Menſchenweſen, und überſieht, daſs für den Menſchen nicht minder charakteriſtiſch das iſt, als was ihm das Geheime gilt und erſcheint. Wer das Menſchenleben ſchildert nach den Motiven, welche die Menſchen zu haben glauben und gerne haben möchten, würde nur ein ſchaales Idealbild geben, wer ſich nur an das Sein hält und den Schein ganz wegwirft, der Naturaliſt, bringt eine ſchrecklich ähnliche Fratze zu Tage. Das unangenehme Gefühl des Durchſchautſein's, das uns naturaliſtiſche Menſchendarſtellungen oftmals einflößen, beweist nicht ihre Wahrheit. Der beſte Menſch kennt den Narren, das Thier, den Schurken in ſich, und fühlt daher die naturaliſtiſche Schilderung des Menſchen durch ſein Selbſtbewuſstſein beſtätigt. Das iſt nichts Neues, und kommt nur geiſtigen Parvenüs wie eine beſondere Entdeckung vor. Aber ein geſunder Menſch iſt gewöhnt, den Narren, das Thier, den Schurken in ſich zu verläugnen, todtzuſchweigen, durch Fictionen zu übertäuben, ja ſogar mit dem Bewuſstſein, eine Unwahrheit zu ſagen, die doch keine Lüge iſt, ſich ſelbſt und Andern in's Geſicht abzuläugnen. Wie viel Unglück, ja ſittliche Entartung kann dadurch vermieden werden, daſs man ſich trotzig nicht eingeſteht, was in Wirklichkeit iſt, und die Fiction muthig aufrecht erhält, wie eine Fahne!

Der Naturaliſt ſchilt das Alles Lüge! Wer die Beſtie,

das Blöde, Verrückte, Schurkiſche in mir abconterfeit, dem werd' ich ruhig ſagen: Du haſt nicht Unrecht, unwahr iſt das nicht. Das alles weiß ich auch. Aber Recht haſt du nicht, und die ganze Wahrheit iſt das nicht! In meinem Ankämpfen dagegen ſtecke doch auch Ich, und dieſes beſte Theil meines Ich ſchilderſt du nicht.

Dies meine Anſicht über die Frage, ob der Naturalismus nothwendig Peſſimismus ſein muſs. Er iſt es zumeiſt, und darum iſt er unfähig, echte Bühnenſtücke in's Leben zu rufen.

Eine troſtloſe Weltanſicht wird nie eine volksthümliche Anſicht ſein. Wie das Singen eines Liedes, ſelbſt eines traurigen, von geſteigertem, freudigem Lebensgefühl des Singenden zeugt, ſo entſpringt das Komödieſpielen und die Luſt daran einer Weltanſicht, die nicht düſter und troſtlos iſt. Kinder müſſen ſehr vergnügt ſein, wenn ſie ſich vermummen und eine Scene ſpielen, und die erwachſenen Menſchen auch. Das Komödieſpielen, um die Troſtloſigkeit des Daſeins vorzuführen, widerſpricht der gehobenen Stimmung, der das Theater ſeine Entſtehung dankt.

Nur eine Weltanſicht, welche im Stande iſt, das Lebensgefühl der vielen Einzelnen, welche in's Theater gehen, wie ein Gottesdienſt die Gemeinde, zu einen, kann die einem lebensfähigen Drama zu Grunde liegende, aus ihm redende Weltanſicht ſein. Die Vorführung der nackten Wirklichkeit des Naturalismus hat dieſes Vermögen nicht. Nur was einer Sehnſucht der Menſchen verlockend und erfüllend entgegenkommt, concentrirt die Blicke der Tauſende glänzender Augenpaare, macht tauſend Herzen in Einem gemeinſamen Gefühl höher klopfen; wenn ſo etwas auf der Bühne erſcheint, geht ein Schauer durch die Menge, wie wenn ſich der Engel des Herrn einer traurigen Schaar von Schatten

näherte, die alle aufschauen und aufleben. Das kann immer nur sein etwas, was über der Wirklichkeit schwebt, als Ideal oder als Weltordnung. Mit Recht hat Schopenhauer gesagt, daſs sich die Menschen nach einem das Räthsel des Daseins erhellenden Lichtblick inniger sehnen als nach Silber und Gold. Und das echte Drama gibt einen solchen Lichtblick. Und darum werden die Menschen sich nie damit zufrieden geben, daſs der Naturalismus den Menschen auf der Bühne verdächtige und verfälsche, sondern sie wollen auf der Bühne die ganze Wahrheit, die volle Welt, den ganzen Menschen, die Nachtseite und die Lichtseite; darin liegt die Wahrheit des alten Ausspruches: Der Dramatiker solle die Menschen darstellen, nicht, wie sie sind, sondern wie sie sein sollen; d. h. nicht, er soll sittliche Muster hinstellen, sondern es heiſst: Er soll nicht nur die Menschen darstellen in ihrer Kleinheit, sondern auch in ihrer Größe, die sie durch ihren Glauben an sich offenbaren.

VII.

Ich will heute in ein Wespennest hineinstechen, und ich weiß im voraus, dass ich von den schmerzhaften Folgen solchen Unterfangens nicht verschont bleiben werde. Ich werde Ihnen sagen, wie ich mir das Verhältnis der verschiedenen Künste zueinander vorstelle, die sich zur dramatischen Kunst gesellen. Am ausführlichsten dürfte meine Besprechung jener Frage ausfallen, die heute zu einer Streitfrage geworden ist, der Frage nach der Stellung, welche die auf dramatische Zwecke angewandten bildenden Künste in jenem Bund von Künsten einnehmen, dessen Zweck die Hervorbringung des dramatischen Kunstwerkes ist, und den ich daher mit einem Gesammtnamen die dramatische Kunst genannt habe.

Also über die äußere Ausstattung willst du vornehmlich sprechen?

Ich weiß, so pflegt der Dilettant die Frage zu formuliren, welcher seine Meinungen vom Wesen der dramatischen Kunst nur als Leser dramatischer Werke und als Zuschauer theatralischer Aufführungen sich gebildet hat. Dass ich schon die Frage anders fasse, verräth Ihnen, dass ich auf anderem Wege zu der Antwort gekommen bin, durch welche ich sie für erledigt halte, und dass auch meine

Antwort anders lauten wird als die landläufigen Schlagworte über diesen Gegenstand, die heute allenthalben in der Luft herumschwirren, vorgebetet und nachgebetet werden. Daſs die dramatische Kunst in Einzelkünste gespalten ist, ist etwas Verwunderliches, wenn wir auch daran gewöhnt sind. Anderseits kann es auch wieder nicht anders sein. Wenn wir an die großen Meister der italienischen Renaissance denken, die zugleich Baumeister, Dichter, Maler, Bildhauer, tiefe Denker und erfahrene Geschäftsleute waren, die sich beinahe jeder Aufgabe gewachsen zeigten, welche ihnen der Weltlauf stellte, so können wir uns allerdings annähernd das Bild eines Menschen vorstellen, der in seinem schier unbegrenzten schöpferischen Vermögen alle jene Einzelkünste vereinigte, deren einträchtiges Zusammenwirken das dramatische Kunstwerk hervorbringt. Ein solcher Riesengeist, ausgestattet mit wahrhaft königlicher Willenskraft und Ausdauer, würde dramatische Dichtungen schaffen, bei deren Gestaltung schon das Theatergebäude, von außen und von innen gesehen, deutlich vor seinem inneren Auge stünde, in welchem sie ihre volle Wirkung üben könnten. Er würde es verstehen, in dieses von ihm für seine Werke erbaute Theater jene Auslese des Volkes zu versammeln, für welche seine Werke geschaffen sind. Was die schauspielerische Wiedergabe derselben betrifft, so würde er sich am liebsten selbst vervielfältigen, damit jede Rolle genau so gespielt werde, wie er sie schaffend geschaut hat, und da dies nicht möglich ist, würde er alles daran setzen, um von nah und fern die für seine Werke geeignetsten Kräfte zu gewinnen und ihr schauspielerisches Können mit Geist von seinem Geist inspiriren. Das Inscenirен und Einstudiren seines Werkes wäre für ihn nur das Fortsetzen und Vollenden der am Schreibtisch begonnenen schöpferischen Arbeit, und, da er die

Decorationen selbst malte und stellte, so vermöchte er durch die Aufführung die im Zustand dichterischer Erleuchtung vorempfundenen Gesammtwirkungen genau und voll zu erzielen. Diese Weise des Entstehens des dramatischen Kunstwerkes wäre die ideale; sich ihr anzunähern, ist nicht undenkbar, aber in Wirklichkeit liegen die Dinge zumeist anders. Unter den in der eben entworfenen Schilderung aufgezählten Bedingungen der vollen Wirkung eines dramatischen Kunstwerkes sind einige ganz starr und unveränderlich, bei anderen herrscht zwar einige Beweglichkeit, aber doch innerhalb eng gesteckter Grenzen. Die unveränderlichste, die starrste unter den erwähnten Bedingungen ist das Theatergebäude, in welchem gespielt wird, Zuschauerraum und Bühne. Diese Bedingung kann sogar zu einem beständigen, jede Wirkung abstumpfenden Hindernis werden, wenn der Erbauer des Hauses nicht aus dem Bewusstsein heraus geschaffen hat, dass er ein Mitarbeiter sein soll beim Erzielen aller Wirkungen, welche theatralische Aufführungen in diesem Hause je hervorbringen sollen, dass er den Rahmen zu liefern hat, in welchen dem Stoff wie dem Styl nach höchst verschiedenartige Bilder gleichmäßig passen sollen, und ein Rahmen passt zu einem Bilde, wenn er die demselben eigenthümliche Wirkung möglichst verstärkt und erhöht. Die Hauptsache ist, dass man von möglichst vielen Plätzen des Zuschauerraumes gut sieht und hört. Die Wirkung des Kunstwerkes, die Theilnahme an den auf der Bühne dargestellten Vorgängen, nimmt jedenfalls ab verkehrt proportional der Entfernung von der Bühne. Ein fühlender Mensch, der einer Hinrichtung in nächster Nähe beiwohnt, wird vor Mitleid vergehen, ihm ist zu Muthe, als geschähe ihm selbst, was dem armen Sünder widerfährt. Wenn derselbe Mensch einer Hinrichtung von ferne zusieht, so

wird der Anblick der winzigen Figürchen, die ein winziges Figürchen an einen Miniaturgalgen hängen, sein Mitgefühl nicht so unmittelbar zwingend aufregen. Er wird erst durch den Gedanken, was dort eigentlich vorgehe, sein Mitleid anfachen.

Daher kommt es, daſs auch Personen mit guten Augen im Theater den Operngucker verwenden; das genauere Sehen des Mienenspieles der Schauspieler, das näher und größer Sehen der Personen ist nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck, der in der Steigerung des Mitempfindens besteht. Wenn ein Theater gegen dieses Gesetz der Abnahme der Wirkung verkehrt proportional zur Entfernung von der Bühne arg verstößt, so ist dies ein ernstliches Übel. Ein Theil des anwesenden Volkes wird eine abgeschwächte Wirkung vom dramatischen Kunstwerke empfangen, die nicht stark genug ist, um diesen Bruchtheil der von Einer einheitlichen Stimmung beseelten Gemeinde einzuverleiben und einverleibt zu erhalten, zu welcher das Drama die anwesenden Einzelnen ballen soll. Es werden dann Leute im Theater sein, die zuschauen *wollen* müssen, um zuzuschauen, und die ab und zu nur zuschauen, wie — andere zuschauen. Ein ferneres großes Übel des Theaters der Gegenwart liegt darin, daſs der centrale Anblick der Bühne in gleichem Niveau mit der Bühnenfläche nur einer bevorzugten Minderheit gegönnt ist. Trotzdem schafft die moderne Inscenirungskunst vorzugsweise für diese höhere Preise bezahlende Minderheit. In dieser Thatsache prägt sich der dem Volksthümlichen leider stark entfremdete Charakter des modernen Theaters hohen Styles scharf aus. Schräges Sehen und Sehen von oben herab in steilem Winkel beeinträchtigt die Wirkung. Ich wollte, man wäre mit der Anwendung der Mathematik auf die Psychologie weit genug,

um die Einbuße an Intensität, welche die Wirkung eines Drama's durch die erwähnten räumlichen Verhältnisse erleidet, genau berechnen zu können, und diese Frage dadurch der phrasenhaften ungefähren Abschätzung zu entziehen. Die Ursache der Thatsache, dass wir von einem Vorgange, den wir, von oben herab sehend, verfolgen, nicht die größtmögliche Wirkung empfangen, liegt wohl darin, dass wir im Leben gewöhnt sind, uns mit den Menschen, deren Schicksale und Reden uns interessiren, auf gleichem Niveau zu befinden. Die Verschiebung dieses Verhältnisses alterirt eine der Bedingungen der Entstehung der sogenannten Illusion, von der ich heute noch ausführlicher werde sprechen müssen. Nur Vorgänge auf der Straße werden aus den Fenstern der Häuser, also von oben herab, mit angesehen. Und beobachten Sie einmal, wie die Neugierigen an den Fenstern sich vor- und hinabbeugen, wenn auf der Straße z. B. ein lauter Wortwechsel entsteht, wie Viele hinablaufen und das die Zankenden umgebende Gedränge vermehren, und Sie werden ermessen, welcher Drang in dem Theil des Publicums, der die Bühne von hoch oben herab sieht, wirksam sein muss, hinabzueilen, um die Wirkung zu empfangen, die er nicht hat, die er aber gern haben möchte und sich in nächster Nähe verspricht.

Von der Wirkung, welche die sonstige architektonische Beschaffenheit eines Theaterbaues fördernd oder schädigend auf die Wirkung eines Drama's ausüben soll, halte ich, aufrichtig gestanden, nicht viel. Wenn auffallende, ja ärgerliche Kahlheit, Armseligkeit und Unschönheit nicht schadet, so wird wohl auch ästhetische Schönheit, Prunk und Glanz des Zuschauerraumes nicht viel schaden. Bei Besprechung dieser Frage pflegen sich die Menschen — ich weiß nicht warum — feinfühliger und ekler zu stellen, als sie in

Wirklichkeit sind. Nur die Aufmerksamkeit Solcher, die zum erstenmal oder die selten in's Theater kommen, wird durch diese Dinge den Vorgängen auf der Bühne entfremdet oder schwerer von denselben gebunden. Es läßt sich recht schön und wahrscheinlich ausmalen, wie die vielfältige Beschäftigung der Sinne die Seele zerstreut und zu jener Sammlung, ohne welche der Genuss eines Drama's undenkbar ist, unfähig macht, aber ich glaube, man überschätzt diese Gefahr. Unter den vielen Ursachen von Zerstreuung und Unaufmerksamkeit, gegen welche die dramatische Kunst, weil sie für die Menge schafft, ankämpfen muss und unter denen sie empfindlich zu leiden hat, nimmt die architektonische Beschaffenheit des Zuschauerraumes gewiss nicht den ersten Rang ein. Der Zuschauer, der durch nichts Anderes zerstreut ist als durch Deckengemälde, Marmorpracht und Goldflitter, ist ein weißer Rabe; das Zerstreuendste für den Menschen ist der Nebenmensch.

Die wichtigste Eigenschaft eines Theatergebäudes ist, dass diejenigen, welche in demselben dramatische Wirkungen empfangen sollen, an ihn gewöhnt seien, ihm möglichst wenig Aufmerksamkeit schenken. Dass ein einfacher, anspruchsloser anheimelnder Raum einen leichter in die Stimmung bringt, sich, das eigene Selbst und die Umgebung vergessend, ganz Auge und Ohr, in den Vorgang auf der Bühne zu versenken, als ein prächtiger, in dem sich der Mann aus dem Volke nicht recht zu Hause, sondern als geduldeter Gast fühlt, gebe ich gern zu; aber diesen Übelstand mildert die allmächtige Gewohnheit, die Amme der Menschen. Die Sammlung findet jeder geistig arbeitende Mensch am leichtesten in seinen gewohnten, geliebten vier Wänden, und wenn es dem Menschen, in eine neue Wohnung versetzt, etliche Male gelungen ist, die säumige Sammlung zu

erzwingen, so erhält der anfangs unwohnliche, die gesuchte Stimmung eher verscheuchende Raum bald die Eigenschaft, die Stimmung anzulocken. Ich habe selbst an zwanzig Jahre in einem und demselben Zimmer gedacht und gearbeitet. Ich brauchte mich nur an meinen alten Schreibtisch zu setzen und einen frischen Bogen Papier auf sein grünes Tuch zu breiten, so überkam mich Arbeitslust und -kraft. Mir war, als lebte mein Talent unsichtbar in diesem Zimmer. Nun habe ich die Wohnung gewechselt. Anfangs brauchte es einigen guten Willen, und nun geht's auch, und desto besser, je öfter es schon gegangen ist. So ist's auch mit einem neuen Theater: es muss seinem Stamm-publicum zur gewohnten, die Stimmung fördernden Arbeits-stube werden.

Arbeitsstube? Man geht doch nicht in's Theater, um zu arbeiten? Der Ausdruck ist vielleicht doch nicht so ganz unpassend. Die Menschen, gezwungen, ihr Brot im Schweiße ihres Angesichts zu essen, sind eben geneigt, nur die mühselige Arbeit, zu der man sich bewusst zwingen muss, Arbeit zu nennen, und geistiger Thätigkeit, die man ver-richtet, ohne Mühe, mit Entzücken, ja ohne dass man ihrer gewahr wird, diesen Namen vorzuenthalten. Sache der dramatischen Kunst ist es eben, die Zuschauer, während sie sich scheinbar passiv dem Gebotenen hingeben, in diesen Zustand reger geistiger Thätigkeit zu versetzen. Ich möchte die Arbeit des Dramatikers der Massage vergleichen. Wie der Masseur Menschen, denen ihr Beruf es nicht gestattet, ordentliche Bewegung zu machen, die Wohlthat der Bewe-gung spendet, ohne dass sie sich selbst anzustrengen brauchen, so spendet der Dramatiker den Menschen die heilsame Wirkung der Bethätigung aller ihrer Seelenkräfte, die zu bethätigen ihnen das wirkliche Leben nicht vergönnt. Ich

glaube, Ausübung jeder Kraft, die uns der Himmel gegeben hat, ist zur vollen harmonischen Gesundheit ebenso unentbehrlich, als z. B. zu Fuße zu gehen, und das Theater ist eine Anstalt, in welcher den meist einseitig vom Schicksal beschäftigten Menschen die Möglichkeit geboten wird, das ganze Menschenleben mitzuleben. Ich glaube, in Aristoteles' dunkeln Aussprüchen über die durch die Tragödie bewirkte Katharsis ist auch dieser Sinn enthalten.

Aber um diese Wohlthat und alle sonstigen Segnungen vom Drama zu empfangen, ist ein Entgegenkommen, ein Hingeben von Seiten der Menschen unerläßlich. Die Zuschauer müssen fähig sein, der theatralischen Aufführung gegenüber in jenen merkwürdigen Seelenzustand zu gerathen, für welchen man den Ausdruck „Illusion" zu gebrauchen pflegt. Sie alle kennen diesen Zustand aus eigener Erfahrung und ich brauche ihn daher nicht ausführlich zu beschreiben. Nur auf einige Eigenthümlichkeiten desselben will ich Sie aufmerksam machen. Ein Zuschauer, welchen bei einer dramatischen Aufführung der Wahn befiele, das, was da auf der Bühne geschieht, geschieht in Wirklichkeit, ein solcher Zuschauer litte an einem die dramatische Wirkung vereitelnden „Zu viel" an Empfänglichkeit für den Zustand der Illusion. Denken Sie an die Anekdote von den californischen Goldgräbern, welche gelegentlich einer Aufführung des „Othello" den Othello mit lautem Zuruf vor Jago warnten und auf diesen sogar Revolverschüsse abfeuerten. Das entgegengesetzte, das Drama vereitelnde Extrem stellen solche Leute dar, die unfähig sind, selbst auf Augenblicke das Bewusstsein zu verlieren, dass sie im Theater sitzen und sich einen unwirklichen fingirten Vorgang vorspielen lassen. In solchen Menschen können die Gefühle der Spannung, was nun kommen werde, der Rührung, der Befriedigung,

auf deren Erweckung das Drama abzielt, um durch sie höhere Zwecke zu erreichen, gar nicht entstehen, denn diese Gefühle entstehen nur, wenn dem Zuschauer, auf einen Augenblick wenigstens, der Gedanke entfällt: das ist nicht wirklich. Beachten Sie wohl: ich sage nicht, er muss einen Augenblick an die Wirklichkeit des dramatischen Vorganges glauben, ich sage, er muss aufhören, ihn ausdrücklich als unwirklich anzusehen.

Jeder Hypnotiseur oder Gedankenleser wird gewisse Menschen nach kurzer Prüfung als ungeeignet, die Wirkungen der Hypnose zu erleben, ablehnen. Welches Glück, wenn auch der Dramatiker oder der Theaterdirector dieses Recht hätte! Wie viele Menschen befinden sich in einer geistigen Disposition, die sie nur unter ausnahmsweisen Umständen befähigt, in den Zustand der dramatischen Illusion, die Grundbedingung jeder normalen dramatischen Wirkung, zu gerathen! Immer wieder predigt die Ästhetik dem Dichter, wie er beschaffen sein, wie er schaffen soll. Wollen wir nicht einmal auch dem Zuschauer predigen, wie er beschaffen sein, wie er genießen soll?

Wer jeglicher Illusion im Theater beinahe unfähig ist, sollte dem Theater ferne bleiben; denn durch seine bloße Anwesenheit beeinträchtigt er den Genuss der zum dramatischen Genießen noch Befähigten. Er ist das Eine störende, todte Glied, das zwischen den gläubigen Menschen sitzt, die durch ihren Willen den Tisch zum Tanzen bringen wollen. Weil er da ist, bewegt sich der Tisch nicht und gefällt das Stück nicht. Und das Schlimmste ist, dass die der Illusion Unfähigen auf die Artung und Richtung des Schaffens corrumpirend einwirken. Ein Menschenkenner hat gesagt: Jeder Mensch kann bestochen werden, man muss nur wissen, womit. So kann auch jeder Mensch in den

Zustand dramatischer Illusion eingefädelt werden, man muss nur die Griffe und Kniffe weg haben. Weil nun die dramatische Production in den Groß- und Weltstädten vornehmlich abhängig ist von jenen Kasten, welche auf normalem Wege den Zustand dramatischer Illusion fast gar nicht mehr haben können, nimmt sie bei der Abfassung ihrer Erzeugnisse hauptsächlich auf diese nur halbpotenten Seelen Rücksicht. Daher das Abgefeimte, an die Künste einer geriebenen Kokette Erinnernde in ihrer Technik, die zahllosen Mittel und Mittelchen, durch welche Menschen, die der gesunden und natürlichen Illusion unfähig sind, doch noch auf Augenblicke in die trotz alledem heiß ersehnte Illusion gelullt werden können. Ein Theil des modernen Naturalismus, der in allen Künsten grassirt, welche sich zur dramatischen Kunst verbünden, fällt der Blasirtheit eines Ton angebenden Theiles des Publicums zur Last, welches allerdings solche Werke, welche ihre Wirkung auf ihre abgestumpften Nerven thatsächlich nicht verfehlt haben, aus begreiflichen Gründen mit dem Munde zu verdammen liebt, aber mit dem Geldbeutel nicht, denn sie überzahlen einem Agioteur einen Sitz um's Zehnfache, um ein Stück zu sehen, das sie, nach ihren Worten zu schließen, verurtheilen. Solche Stücke möchte ich vergleichen dem Tropfen siedenden Siegellacks, welcher, auf die starre kalte Fußsohle des Scheintodten geträufelt, diesem ein Lebenszeichen entlockt. — Das Ziel, dem diese Entwickelung zudrängt, ist ein unheimliches. Verspotten Sie mich als einen Schwarzseher, aber ich halte es nicht für ausgeschlossen, dass der Emotionshunger gewisser Kreise, die sich tagtäglich erweitern, welcher sich durch den Schein des Theaters nicht mehr gestillt fühlt, eines Tages endlich nach nervenaufregender blutrünstiger Wirklichkeit schreien wird. Die lebenden Fackeln des Nero

werfen ihr fürchterliches Licht warnend auch in unserer Zeit, und wir könnten, wenn sich die Kraft des gesunden Volkes dieser Strömung nicht bei Zeiten entgegenstemmt, zu ähnlichen Erscheinungen gelangen, nicht trotz unserer Civilisation, sondern durch unsere Civilisation.

Unter den Illusionsunfähigen sind die ärgsten Schädlinge jene, welche mit der Illusionsunfähigkeit Kunstkennerschaft verbinden. Fundort dieser Species: jede Première. Solche Menschen glauben ein Kunstwerk zu genießen, nicht indem sie die von ihm ausgehenden Wirkungen an sich erleben, sondern indem sie es, während sie es sehen, auf seine höhere und niedrigere Mache hin zergliedern. Wenn ein Einsichtiger dieses Geschäft nachher vornimmt, ist nichts dagegen einzuwenden. Die Fruchtbarkeit der Kritik setzt aber voraus, dass der Eindruck des Kunstwerkes vorher naiv erlebt wurde. Sie mit dem Genuss vermengen, heißt nur den Genuss unmöglich machen; denn, indem ich eine theatralische Aufführung beständig als Kunstwerk betrachte, kann die Vorbedingung aller Wirkung, die Illusion, gar nicht eintreten.

Das Publicum mit seiner psychischen Beschaffenheit ist also eine zweite, der Einwirkung der Menschen, welche an der Hervorbringung dramatischer Kunstwerke schöpferisch betheiligt sind, nur wenig unterworfene Bedingung. Richard Wagner ist es gelungen, sich sein Publicum zu schaffen, die zerstreuten Einzelnen, deren Bedürfen seinem Schaffen begegnete, vor seinen Kunstwerken als empfänglichen Hörerkreis zu versammeln. Könnte man nicht, was Wagner für sich und seine Sache geleistet hat, in größerem Style leisten, ohne Beschränkung auf die Werke Eines Mannes und Einer Richtung? Wäre es möglich, ein großartiges Theater für den Kern des großen deutschen Volkes in's Dasein zu

rufen, das nicht das Theater Einer Stadt, Einer Gesellschafts-classe wäre, sondern ein wahres nationales Volkstheater?

Aber über dem allen ist Ihnen wohl entfallen, von wo wir ausgiengen und wohin wir zielten.

Ich will daher zurückgreifen. Ich sagte, ein Einzelner könne, wenn auch Ein gewaltiger Geist viele Bestand-theile der dramatischen Kunst in seinem Können zu ver-einigen vermöchte, doch nicht alle beherrschen, und zwar aus Gründen, die theils im Wesen der Sache liegen, theils sich geschichtlich herausgebildet haben. So habe ich kürzlich ausgeführt, wie sich die dramatische Dichtkunst, die ehedem mit dem Theater verwachsen war, vom Theaterleben abgesondert hat, besonders was die höheren Gattungen betrifft.

Außer der Dichtkunst wirken zum Zustandekommen des dramatischen Kunstwerkes noch mehrere Künste mit: die Schauspielkunst, die Inscenirungskunst und die Kunst, die Zwecke des Dichters durch Mittel der bildenden Künste zu verwirklichen; bisweilen tritt noch die Musik hinzu.

Dass ich die genannten Künste der Dichtkunst beigesellte, hat vielfach Befremden erregt und Anfechtung erfahren. Um jedem ferneren Missverständnisse vorzubeugen, erkläre ich aus-drücklich: ich erkenne vollkommen an, dass der Dichtkunst in diesem Bund von Künsten die Hegemonie gebührt, und dass es nur untergeordnete dramatische Kunstgattungen sind, bei welchen die Dichtkunst sich in die zweite Reihe zurückzieht. Aber das schließt nicht aus, dass die anderen Künste ebenfalls unentbehrlich sind, wenn das dramatische Kunstwerk aus dem Schattenleben im Buche auf der Bühne zu voller lebendiger Wirklichkeit gelangen soll.

Schauspielkunst, Inscenirungskunst und die scenische bildende Kunst werden nicht von Einem Menschen ausgeübt.

Das heißt ungefähr: Die Schauspieler inſceniren gemeiniglich das Stück, welches ſie ſpielen, nicht ſelbſt, ſondern dies Geſchäft, deſſen hohe Bedeutung für das dramatiſche Kunſtwerk ich Ihnen gerne einmal darlegen möchte, beſorgt ein Dritter, der Regiſſeur, der thatſächlich auch oft Director des Theaters iſt. Seine Arbeit beginnt damit, daſs er das Drama, das „dramatiſche Textbuch", ſtudirt, bis er es ſo verſteht wie ſein Urheber, dann beſetzt er die Rollen, d. h. er entſcheidet, welche von den Schauſpielern, über welche er verfügt, die Zwecke des Dichters durch ihre Darſtellung am beſten verwirklichen dürften, und endlich ſtellt er das Stück auf der Bühne fertig. Es gibt Theater, welche ein zuſammengeſpieltes Perſonale beſitzen, in welchem eine gewiſſe Inſcenirungskunſt traditionell lebt. Solche Schauſpieler können ſich innerhalb gewiſſer Grenzen über die Inſcenirung eines von ihnen geſpielten Stückes untereinander, ohne daſs es der Weiſungen eines außerhalb ſtehenden Inſcenirers bedürfte, verſtändigen. Das ſind mehr republikaniſch geordnete Theater. Andere werden monarchiſch geleitet.

Wie ſteht es nun um die ſceniſchen bildenden Künſte?

In der Schauſpielkunſt und in der Inſcenirungskunſt ſteckt ein gutes Theil bildender Kunſt. Indem z. B. die Schauſpielerin, welche die Sappho ſpielt, auf die maleriſche Wirkung der Stellung achtet, welche ſie einzunehmen hat, ehe ſie ſich vom leukadiſchen Felſen in die Tiefe ſtürzt, iſt ſie bildende Künſtlerin, deren Stoff allerdings nicht Thon oder Farbe iſt, ſondern ihr eigener Leib, und indem der inſcenirende Regiſſeur die den Felſen der Sappho umgebende Schaar, voran Phaon und Melitta, mit der Geſtalt Sappho's zu einer plaſtiſch ſchönen Gruppe ordnet, iſt er bildender Künſtler. Wer ein Stück inſcenirt, wird nicht nur den geiſtigen Gehalt desſelben zu einleuchtender Erſcheinung

bringen, sondern er hat auch innerhalb gewisser Grenzen dafür zu sorgen, dass diese Erscheinung in einer Reihe plastischer ästhetisch befriedigender Gruppen oder Bilder vor sich gehe. Diese Grenzen dürften je nach Styl und Gehalt des darzustellenden dramatischen Werkes bald weiter, bald enger sein. Jedenfalls würde derjenige einen Übergriff dieses Zweiges der scenisch plastischen Kunst über die ihr gebührende Sphäre begünstigen, der verlangte, dass jede Momentaufnahme einer willkürlich herausgegriffenen Situation in einem Drama ein plastisch und malerisch schönes Bild ergeben solle.

Wem es gelänge, festzustellen, wie weit dieses plastische Bestreben beim Insceniren eines Stückes gehen dürfe, ohne die wesentliche dramatische Wirkung zu beeinträchtigen, würde ein wahrer Ergänzer der ästhetischen Arbeit sein, die Lessing in seinem „Laokoon" begonnen hat.

Und nun zur Besprechung jener Frage, über welche vornehmlich Streit herrscht, der Frage nach dem Ausmaß der Berechtigung, welches die scenische, plastische Kunst genießt, dem Zuschauer die äußeren Schauplätze, auf welchen die im Drama dargestellten Vorgänge sich abspielen, durch die ihr eigenen Kunstmittel zu veranschaulichen.

Die Frage befindet sich gegenwärtig in einem so heillosen Zustand von Verwirrung, dass es noththut, zunächst im Großen und Groben Ordnung und Klarheit hineinzubringen mit Vernachlässigung des feineren Details.

Die scenische bildende Kunst macht sich bei der Vollendung des dramatischen Kunstwerkes in dreierlei Hinsicht geltend: als ein die dramatische Illusion im allgemeinen förderndes Mittel, als Verwirklichung vom Dichter angestrebter Zwecke, welche durch keine andere Kunst erreicht werden können, und endlich in ihrer Eigenschaft als reine

bildende Kunst, wobei sie es darauf abgesehen hat, das Bühnenbild zu einem malerisch oder plastisch befriedigenden zu gestalten. Dem Bühnenmaler wird es z. B. nicht genügen, dass die Örtlichkeit, in welcher eine Scene eines Drama's zu spielen hat, den Angaben und Zwecken des Dichters nur im Ganzen entspreche, oder nur nicht widerspreche, er wird erst zufrieden sein, wenn die von der Handlung geforderte Landschaft in Form eines schönen, das Gefallen des Malers erregenden Landschaftsbildes erscheint. Mit diesem Zweige der scenischen bildenden Kunst ist das früher erwähnte in Schauspiel- und Inscenirungskunst enthaltene Stück bildender Kunst eng verwachsen.

Gemeiniglich wird für und wider äußere Ausstattung und Decorationswesen in Bausch und Bogen gestritten. Dabei kann nichts herauskommen. Man muss die Berechtigung der Zwecke, zu deren Erreichung die bildende Kunst in Verwendung kommt, so wie die Tauglichkeit der bildenden Kunst, um diese Zwecke zu erreichen, im Einzelnen prüfen.

Vielleicht wird es mir die Zeit heute nur gestatten, die einzelnen Fragen scharf zu fassen; dann müsste ich die ausführliche Beweisführung auf das nächstemal versparen.

Erste Frage: Ist die decorative Darstellung des äußeren Schauplatzes ein geeignetes Mittel, Illusion zu erzielen oder wenigstens zu erhöhen? Genauer gefasst: Ist die täuschend naturwahre Darstellung des äußeren Schauplatzes ein Mittel, geeignet, den Zuschauer geneigt zu machen, zu vergessen, dass die vor ihm gespielte dramatische Handlung etwas Unwirkliches sei?

Die streng puritanische Antwort lautet: Nein; der Dichter thut besser, die Phantasie des Zuschauers in dem Sinne anzuregen, dass sie sich den erforderlichen Schauplatz

hinzueinbilde, ohne der Phantasie des Zuschauers in den Decorationen unterstützende Behelfe zu bieten.

Die Antwort im Geiste der herrschenden Zeitströmung lautet: So viele und fördernde Behelfe als möglich. Wenn der Zuschauer durch das Bühnenportal in einen Ausschnitt der wirklichen Welt zu schauen meint, so steigert das seine Illusionsfähigkeit bezüglich der ihm vorgespielten Charaktere und Handlungen bis zum höchst möglichen Grade.

Illusion bezüglich des Schauplatzes soll also die Illusion bezüglich der dramatischen Handlung fördern. Damit die Illusion bezüglich des Schauplatzes die eigentlich dramatische Illusion fördern könne, muss sie selbst eintreten. Wo Illusion bezüglich des Schauplatzes unerzielbar ist, fällt jede von ihr erhoffte Wirkung von selbst weg und damit auch die Frucht der auf die decorative Darstellung des Schauplatzes verwendeten Mühe.

Nun kann ich mich aller Fortschritte der Theatertechnik ungeachtet des Geständnisses nicht enthalten, dass ein wirklich naturwahres täuschendes Bühnenbild der freien Natur nicht geboten werden kann. Dagegen ist ein hoher Grad von Täuschung möglich bezüglich des Innern menschlicher Wohnungen, Straßen, Plätze und dergl. Man kann zur Empfindung gelangen, durch eine unsichtbar gewordene Wand einem Vorgang in einem wirklichen Zimmer zuzuschauen. Ich leugne nicht, dass ich die decorative Darstellung äußerer Schauplätze, die auf der Bühne wirklich täuschend nachgeahmt werden können, für ein wirksames Förderungsmittel der dramatischen Illusion halte, umso wirksamer, je weiter die Naturwahrheit geht, aber nur unter gewissen Voraussetzungen: Die wichtigste ist, dass der Schauplatz nicht die Aufmerksamkeit von der dargestellten dramatischen Handlung ablenke und so eine Wurzel der dramatischen

Illusion ebensosehr schädige, als er anderseits die dramatische Illusion unterstützt. In solchem Falle befindet sich der Zuschauer in der Lage eines Menschen, welcher überhört, dass er von Jemand angesprochen wird, oder einem Gespräch nur mit halbem Ohr zuhört, weil ihn der Raum, in dem er sich befindet, in Anspruch nimmt. Gegen dieses Übel helfen zwei Mittel: Vermeidung alles Auffälligen, Vordringlichen bei Darstellung des Schauplatzes, und sichere und kräftige Anwendung der dem Dichter und in zweiter Reihe dem Schauspieler zu Gebote stehenden Mittel, Aufmerksamkeit zu erzwingen. Hat das Anfangs umirrende Interesse des Zuschauers einmal angebissen, dann gilt es nur, den gefangenen Fisch nicht zu verlieren. In dieser Technik des Aufmerkenmachens war Shakespeare Meister und die modernen Franzosen sind es auch. Stücke, deren Technik in dieser Hinsicht schwach ist, vertragen natürlich keine die Aufmerksamkeit fesselnde Darstellung des äußeren Schauplatzes. Ein der naturwahren Darstellung des äußeren Schauplatzes dichterisch gewachsenes Stück aber wird von dieser die volle Förderung der wesentlich dramatischen Illusion empfangen.

VIII.

Das, was das Drama darzustellen sucht, ist zum großen Theile etwas Psychisches, Innerliches und Unsichtbares. Der Kern der Handlung eines Drama's besteht aus Seelenvorgängen, und zwar umsomehr, je mehr das betreffende Drama Drama ist. Der oft betonte epische Charakter der Shakespeare'schen Historien besteht darin, dass in ihnen, besonders in den drei Theilen Heinrich VI., das Begebenheitliche, Geschichtliche, das Psychische überwiegt, und dass der Dichter ausdrücklich um das Interesse des Zuschauers für das Geschichtliche als Solches wirbt. Auch in den eigentlichen, echten Dramen Shakespeare's geschieht viel, aber die Darstellung der Geschehnisse ist dem Dichter nicht Selbstzweck, die Geschehnisse sind nicht die eigentliche Handlung dieser Dramen. Die Geschehnisse, so weit sie Thaten sind, dienen ihm nur als Mittel, um das Innere ihrer Thäter dem Zuschauer offenbar zu machen, und die Ereignisse sind ihm und sollen dem Zuschauer nur wichtig und bedeutsam sein als psychische Erregungsmittel für die Menschen, welchen sie nahe gehen. Wer aus dem Körper eines solchen Drama's den Hauptstrang der Handlung herauspräpariren will, wie ein Anatom einen Nerven bloßlegend verfolgt, wird als die

Haupthandlung eine Reihe psychischer Erlebnisse in der Hauptperson aufdecken und wird dem Sinne des ganzen Drama's umso näher gekommen sein, je inniger und deutlicher er die innerliche Geschichte des Helden nachlebt, ihre einzelnen Phasen erfasst und den nothwendigen Zusammenhang der Phasen untereinander begreift.

Der eigentliche Gegenstand des Drama's ist also dem menschlichen Seelenleben entnommen, er ist etwas Innerliches und folglich Unsichtbares. Das hat Goethe gemeint, als er sagte, Shakespeare habe nicht, wie die landläufige Meinung ist, für die Augen des Leibes, sondern für den inneren Sinn gedichtet.

Das Drama stellt aber das Innerliche, das Unsichtbare, in besonderer Weise dar, so zwar, dass es den Anschein gewinnt, als geschähe es vor unseren Augen und Ohren, als ob wir das Unsichtbare und Stumme sähen und hörten.

Ich muss etwas weiter ausholen, um zu erklären, was ich meine.

Die Urquelle für unsere Erkenntnis des Psychischen ist unser eigenes Selbstbewusstsein, die sogenannte innere Wahrnehmung und Erfahrung. Man kann psychische Vorgänge so beschreiben und schildern, wie man sie vom internen Standpunkt des eigenen Ich aus im und am eigenen Ich gewahrt und beobachtet. So beschreibt der moderne Roman zumeist die Seelenvorgänge; der Dichter sucht sie so zu beschreiben, wie sie derjenige Mensch beschreiben würde, der sie selbst durchgemacht hat, — wenn er anders die hiezu erforderliche Virtuosität des Sichselbstbeobachtens und des nackten und aufrichtigen Wiedergebens besäße. Lesen Sie z. B. Otto Ludwig's Erzählung „Zwischen Himmel und Erde". Da werden Sie den Eindruck empfangen, dass sich der Dichter abwechselnd in das Ich seiner Menschen hinein-

versetzt und von diesem im Selbstbewusstsein des darzustellenden Menschen aus gelegenen Beobachterposten eine continuirliche Reihe von Momentaufnahmen der in diesen leidenschaftlich erregten „Ich's" sich abspielenden Seelenvorgänge gemacht hat. Ihr Denken erscheint von ihm behorcht und nachstenographirt, ihr Fühlen, Wollen, die Bilderflucht in ihrer Phantasie, alles wird vom Dichter als von einem inneren Augenzeugen beschrieben; nein, nicht beschrieben, sondern geschildert, als gegenwärtig geschildert; er gibt nicht einen nachträglichen, episch gehaltenen, das Beschriebene in die ruhige Ferne der Vergangenheit rückenden Bericht, sondern sein Schildern liest sich wie eine dem geschilderten Vorgange gleichzeitige Aufzeichnung desselben. Dieser gleichzeitige Styl ist Otto Ludwig als Erzähler eigenthümlich; andere Erzähler, die, wie z. B. Turgenjew, Psychisches auch zumeist so darstellen, wie es sich vom internen Beobachterposten aus darstellt, den sie für den günstigsten halten, halten doch den Ton des Erzählens, dem das Erzählte nur als vergangen gegenwärtig ist, fest.

Nach dem Gesagten wird Ihnen klar sein, was ich meine, wenn ich Ihnen sage, dass man einen Seelenvorgang beobachten und darstellen kann von innen aus, vom Standpunkte des ihn erlebenden Ich, sozusagen des Seelenvorganges selbst aus. Das ist der Styl des Sichidentificirens des Darstellers mit dem Dargestellten.

Ist aber der interne Beobachterposten auch wirklich der einzige, von dem aus ein interner Vorgang beobachtet und dargestellt werden kann?

Ist er auch nur der günstigste, weil er auf dem inneren Schauplatze selbst liegt, wie die Plätze der Vornehmen auf der Bühne Shakespeare's? Und darf vor Allem der Dramatiker von diesem Posten aus darstellen und auch

beobachten, denn man stellt etwas Andern immer so dar, wie es sich einem selbst dargestellt hat?

Der einzige Beobachterposten für Psychisches ist der interne Standpunkt gewiss nicht, und nicht einmal der selbstverständliche.

Das Beobachten und Darstellen von innen ist dem Menschen nur sich selbst gegenüber natürlich; da er in dem Ich anderer Menschen nicht so anwesend ist wie im eigenen Seelenleben, sondern es eines sehr künstlichen psychischen Vorganges bedarf, um sich in das fremde Ich hineinzuleben und in der Phantasie die fremden internen Erlebnisse so zu erleben, wie sie dem anderen Ich zustoßen, so ist es nicht zu verwundern, wenn der Mensch das Seelenleben anderer Menschen anders erkennt und daher auch anders darstellt als das eigene. Die exacte Psychologie hat über die Frage, wie wir zur Erkenntnis des Seelenlebens und des Charakters des „Andern" gelangen, noch nichts Gründliches geleistet. Beiläufige Bemerkungen, welche die Frage mehr anregen als beantworten, sind das Einzige, was man in psychologischen Büchern über diesen Punkt findet. Trotzdem ist dieser Punkt für das Verstehen und Beurtheilen vieler menschlicher Verhältnisse von der größten Wichtigkeit. Insbesondere birgt er in sich den Schlüssel zum Geheimnis des Darstellens psychischer Vorgänge in dramatischer Form. *Denn Seelenleben dramatisch darstellen, heißt Seelenleben so darstellen, wie es sich einem Beobachter von außen an anderen Menschen verräth, nicht wie es in demjenigen, der es lebt, für sein Selbstbewusstsein existirt.* Dieser unscheinbare und fast selbstverständlich klingende Gedanke ist sehr wichtig und überaus fruchtbar.

Dies merkt besonders, wer darauf achtet, wie das Sündigen gegen diese Regel einem Drama die Lebensfähigkeit auf der Bühne, die Spielbarkeit und Wirksamkeit benimmt oder wenigstens schmälert. Betrachten Sie z. B. Hebbel. Er ist im Innern seiner Personen zu Hause wie Wenige. Er durchschaut ihren psychischen Mechanismus, als ob er selbst in ihrem Ich steckte, er besitzt ein vollkommenes psychologisches System von jedem Einzelnen. Aber dies Alles ist aus der Selbstbeobachtung geschöpftes psychologisches Wissen, welches eigentlich auch nur pro theatro interno dargestellt werden kann. Nun hat aber der Dramatiker pro theatro externo zu schaffen und darzustellen; der Zuschauer befindet sich in nicht geringer räumlicher Entfernung von der Figur, er sieht sie von außen, nicht von innen, und versetzt sich auch nicht mit der Phantasie in ihr Ich und in ihre Situation, er kommt, um zuzuschauen und zuzuhören, und scheinbar durch Auge und Ohr ohne bewusste geistige Anstrengung die Charaktere auf der Bühne kennen zu lernen, so wie er seine Bekannten kennt. Um ihm dies zu leisten, dafür ist die größte psychologische Allwissenheit um das Innere der darzustellenden Menschen an sich wertlos. Geleistet wird dies am besten von jenem Dramatiker, der nicht so sehr bewusstes Wissen um das Innere seiner Gestalten besitzt, aber desto bewanderter ist in den mannigfaltigen sichtbaren und hörbaren Seelenlebenszeichen, durch welche ein bestimmter Charakter sich dem seine leibliche Hülle von außen sehenden Zeugen verräth. Der echte Dramatiker muss wissen, welches Gesicht, welche Geberde der einen bestimmten inneren Menschen in sich schließende äußere Mensch in einer bestimmten Situation macht, was er sagt und wie er es sagt, wie er sein Gefühl äußert, was er thut. Sein Wissen um das Innere haftet an diesem Wissen um die äußeren

Zeichen. Ein solcher Dramatiker wird nicht beim Lesen grübelnd nachrechenbare, sondern von der Bühne herab unmittelbar beim Zuschauen und Zuhören verständliche Dramen dichten. Hebbel war das gerade Gegentheil eines solchen Dramatikers. Er hatte nicht so sehr von außen geschaute charakteristische Gestalten vor sich, sondern eine Anzahl individueller Psychologien waren ihm die Menschen seines Drama's; er sah sie von innen. Es ist nun ein widernatürliches Geschäft, von innen Geschautes für das Schauen von außen, d. h. für die Bühne, darzustellen, und Hebbel's theatralische Darstellungsmittel waren daher, besonders in seiner ersten Zeit, ebenso primitiv als seltsam. Selten sprechen seine Personen die stylisirte Sprache des gemeinen Lebens, selten sagen und thun sie in einer bestimmten Situation das, was zu erwarten ein lebenskundiger Zuschauer sich berechtigt fühlt. Daher die Klage der Schauspieler und Regisseure, dass Hebbel so schwer zu sprechen, zu spielen und zu insceniren sei. Um diesem Mangel abzuhelfen, verfiel er auf curiose Mittel. Er ließ seine Menschen sich selbst psychologisch charakterisiren und analysiren durch charakteristische Anekdoten, die sie von sich selbst erzählen, durch Beschreiben dessen, was in ihnen vorgeht, u. s. w. Viele Monologe seiner Clara lesen sich wie Bekenntnisse, die man etwa einem Tagebuch anvertraut, die aber Clara vor dem Publicum recitiren muss. Dies ist so undramatisch wie möglich, und bezeugt dem Kundigen den rein internen Ursprung, den rein psychologischen Charakter der Menschenkenntnis Hebbel's. Autoren, deren Wissen um Seelisches, verglichen mit Hebbel's Tiefblick, gleich Null ist, sind ihm in Beherrschung der auf der Bühne darstellbaren einleuchtenden Zeichen, durch welche Seelisches im Leben sich verräth, unendlich überlegen. Gegen eine

Birch-Pfeiffer ist dieser Riese in dieser Hinsicht ein unbehilfliches Kind.

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, dass umgekehrt Shakespeare nicht der beste Psycholog der von ihm geschaffenen Menschen war; um genial für die Bühne zu charakterisiren, ist reflectirtes Wissen um das Wesen des Charakterisirten eher hinderlich als förderlich; man muss nur wissen, wie das zu Charakterisirende im Leben aussieht und sich äußert; denn der Dramatiker schafft für Auge und Ohr.

In dem dargelegten Sinne nur sind psychische Vorgänge der eigentliche Gegenstand des Drama's, psychische Entwickelungen der Hauptstrang seiner Handlung.

Darstellung des Psychischen ist der Zweck, die hiezu absolut unentbehrlichen Mittel sind die Schauspieler, die Menschen, in welche die Phantasie der Zuschauer die Charaktere der Gestalten der Dichtung und ihre Gemüthsbewegungen auf Grund dessen, was sie sprechen, spielen und thun, hineinverlegt.

Wie kommt es nun und was hat es zu bedeuten, dass das moderne Theater außer den zur anschaulichen Darstellung des Psychischen unentbehrlichen Mitteln, den Schauspielern, den Zuschauern auch noch ein Stück Außenwelt vorführt, die äußeren Schauplätze, auf welchen die Handlung des Stückes sich abspielt?

Das hat mehr als Einen Grund und mehr als Einen Zweck.

Zwei große, um nicht zu sagen, weltgeschichtliche Ursachen, neben vielen anderen beiläufigen, liegen dieser Erscheinung zu Grunde:

Das über ganz Europa und Amerika sich ausbreitende allgemeine und stetige Sinken der Phantasie, welches mit

dem Fortschritt der sogenannten Civilisation gleichen Schritt hält; und die Verschiebung des Verhältnisses zwischen dem menschlich Psychischen und der Außenwelt zu Ungunsten des menschlich Psychischen.

Die erste Erscheinung zwingt die dramatische Kunst, zu drastischeren, Illusion erregenden Mitteln zu greifen und sich mit den zur dramatischen Darstellung psychischer Entwickelungen absolut unentbehrlichen Mitteln, den sie rednerisch und mimisch darstellenden Schauspielern, nicht zu begnügen.

Es ist eine Thatsache, dass der — leider! — tonangebende Theil des Publicums so ernüchtert oder „intelligent" geworden ist, dass er durch die einfachen und gesunden Mittel der dramatischen Kunst nicht mehr in jenen Grad dramatischer Illusion versetzt werden kann, welcher zum vollen Genießen des dramatischen Kunstwerkes unerlässlich ist. Es müssen nicht nur von Dichtern und Schauspielern, sondern auch vom Inscenirer besondere, Illusion erregende Reizmittel angewendet werden. Ohne wachgekitzelt zu werden, kann die halb erstorbene Phantasie der „Gebildeten" nicht mehr erweckt werden. Das wichtigste galvanisirende Reizmittel ist nun die täuschend naturwahre Darstellung der äußeren Schauplätze.

Die durchschnittliche Lebendigkeit und Erregbarkeit der Phantasie in den verschiedenen Schichten der Bevölkerung, welche in Theater vertreten sind, ist aber eine höchst ungleiche. Der noch sehr illusionsfähige Theil des Volkes, welcher auf den billigeren Plätzen, auf den Gallerien und im Stehparterre sich befindet, empfindet die künstlichen Reizmittel, ohne welche die „oberen Zehntausend" überhaupt nicht mehr dramatisch genießen können, als überflüssige, ja störende und aus der Illusion reißende Behelligungen. Ich kann mir recht wohl denken, dass Jemand, der von selbst

einschlafen würde, durch ein einschläferndes Schlummerlied am Einschlafen verhindert werden könnte. Etwas Ähnliches trägt sich im Theater zu. Man könnte den Kampf gegen die Ausstattung wirksam führen, wenn es gelänge, im Theater nicht die oberen Zehntausend, sondern das noch phantasievolle Volk zum tonangebenden Publicum zu machen. Ein echtes Volkstheater könnte jener künstlichen Reizmittel zum großen Theil entrathen.

Das erste Princip, welches die Vertheidiger der täuschend naturwahren Scenerie leitet, lautet: Illusion bezüglich des Schauplatzes fördert die Illusion bezüglich des eigentlichen dramatischen Vorganges.

Ich habe schon neulich darauf hingewiesen, dass von dieser fördernden Wirkung der Scenerie nur dort die Rede sein könne, wo die Scenerie die Wirklichkeit naturgetreu zu copiren vermag. Das ist nur der Fall bei dem Innern menschlicher Gebäude, bei Straßen und gewissen nicht zahlreichen Schauplätzen unter freiem Himmel. Die meisten Landschaften und Örtlichkeiten in der Natur sind scenisch nicht so wiederzugeben, dass der Zuschauer wähnen könnte, er sähe durch die Bühnenöffnung in die freie schöne Welt hinaus. Im günstigsten Falle bietet der Prospect ein schönes Landschaftsbild; wo die Seitencoulissen beginnen, hört gemeiniglich die Illusion auf. Die Illusion betreffs des Schauplatzes, und daher auch die von ihr erhoffte Förderung der eigentlichen dramatischen Illusion, kann also keineswegs in allen Fällen eintreten.

Ist es nun erstens überhaupt wahr, dass die scenische Illusion die dramatische Illusion fördert, und ist es zweitens zu wünschen, dass die dramatische Illusion durch solche den bildenden Künsten entlehnte Mittel hervorgebracht werde?

Die erste Frage möge Jeder aufrichtig nach seiner

Erfahrung beantworten. Ich kann nicht in Abrede ſtellen, daſs ich das völlige Vergeſſen, daſs ich im Theater ſitze und einem unwirklichen Vorgange zuſchaue, das mich bei gewiſſen Bühnenaufführungen überkommt, zum Theil der überraſchend naturwahren Scenerie als Wirkung zuſchreiben muſs. Die Vorſtellung mancher Örtlichkeiten iſt in unſerem Bewuſstſein mit der Vorſtellung von Perſonen, ja von Perſonen von einer beſtimmten Geſinnung und Charakter eng verbunden. Auf dieſer Thatſache beruht die Illuſion fördernde Wirkung gewiſſer Scenerien.

Beim Anblick ſolcher Schauplätze ſteigt ſofort und unwillkürlich ein höchſt concretes Bild der Menſchen in uns auf, welche hier zu Hauſe ſein müſſen. Wenn z. B. die Bühne die Wohnſtube in einem Förſterhauſe naturwahr darſtellt, ſo iſt dieſer Anblick in mir eng verwoben mit der Vorſtellung des Weſens der Menſchen, welche, in ſolchen Wohnungen lebend, durch ihren Beruf mit Wald und Jagd zuſammenhängen. Das erleichtert unſtreitig dem Dichter wie dem Schauſpieler die Arbeit, den Zuſchauer in dramatiſche Illuſion zu verſetzen. Ich will Ihnen an einem Beiſpiel verſinnlichen, inwiefern. Jeder Jäger wird ſich durch den Anblick einer ſtillen, ſchattigen Wieſenbucht, die ſich in die Tiefe des Waldes hineinverliert, in ſeiner Phantaſie geſtimmt fühlen, Rehe zu imaginiren. Einen rothgelben Buſch, einen rindenloſen Baumſtrunk wird er, wenn ſein Blick ihn ſtreift, in der erſten Secunde für ein aeſendes Reh halten, ein Knacken oder Raſcheln im Walde wird ſeine erregte Phantaſie als den Tritt eines Rehes deuten, das ſogleich in's Freie heraustreten muſs, kurz, er wird ſich dem Gefühl der Anweſenheit von Rehen nicht entziehen können. Dieſe Stimmung iſt erzeugt durch die in ihm mit der Vorſtellung „Reh“ eng aſſociirte Örtlichkeit.

In ganz analoger Weise stimmen gewisse Scenerien auf der Bühne den Zuschauer so, dass er jeden Augenblick erwartet, die Thüre müsse aufgehen und ein Mensch, wie er in solchen Räumen zu Hause zu sein pflegt, hereintreten. Wenn das Wohnzimmer, in welchem sich die kleinbürgerliche Tragödie „Maria Magdalena" abspielt, wahr und echt dargestellt ist, so dämmert in uns schon die kleinbürgerliche Sinnesart und Lebensanschauung auf, welche in solchen Wohnungen zu hausen pflegt, und, wenn Meister Anton, der Hausherr, eintritt, ist er uns schon kein Fremder mehr. Das erleichtert dem Dichter und noch mehr dem Schauspieler die Arbeit.

Der Zuschauer hat, wie jener Jäger auf der Waldwiese, das Gefühl der Anwesenheit gewisser menschlicher Wesen, an welche dieses Zimmer ihn erinnert, d. h. er ist zur Illusion gestimmt, und wird den Schauspieler für das nehmen, was er darstellt, wenn er diesem vielleicht auch nicht viel ähnlicher ist, als ein dürrer Busch einem lebendigen Reh, was zuweilen vorkommen soll.

Aber die täuschend naturwahre Darstellung der äußeren Schauplätze auf der modernen Bühne hat nicht nur die Bedeutung eines Illusion erregenden Reizmittels für erschlaffte Phantasien, sondern sie hat auch noch eine andere, deren Sinn in der Verschiebung des Wertverhältnisses zwischen dem menschlich Psychischen und der Außenwelt zu Gunsten der Außenwelt liegt.

Die alte Weltanschauung war eine wesentlich anthropocentrische. Ihr entsprach das alte Theater mit seiner ausführlichen Darstellung des Wesentlichen, des Menschlichen, und seiner symbolischen Andeutung des unwesentlichen äußeren Schauplatzes.

Der moderne Mensch ist nun abgeneigt, sich den

Menschen vorzustellen, abgelöst von seiner geschichtlichen und kosmischen Umgebung; er strebt geradezu einer Weltanschauung zu, welche vielleicht unvereinbar ist mit der menschlichen Natur, welche aber jedenfalls das gerade Gegentheil der anthropocentrischen Weltanschauung ist. Ihm ist die Welt nicht mehr die Bühne, auf welcher sich das Haupterreignis des Universums, welches zu ermöglichen Gott die Welt erschaffen hat, das Menschengeschick, abspielt, sondern ihm ist das Haupterreignis das große Ganze, von welchem das Menschengeschick nur ein von ihm hervorgebrachter, unwesentlicher Theil ist. Wäre es überhaupt möglich, im Bühnenbilde die moderne Weltanschauung ebenso aufrichtig zu versinnlichen, als z. B. die Bühne Shakespeare's die alte Weltanschauung versinnlichte, so müssten die großen kosmischen und weltgeschichtlichen Vorgänge auf ihr dargestellt und das einzelne Menschengeschick, der Stoff des alten Drama's, nur nebenher symbolisch angedeutet werden.

Dieses Ideal zu erreichen ist unmöglich, trotz der gewaltigen Maschinenhallen, welche man heutzutage Theater nennt, und in deren den Weltraum bedeutenden Tiefe es dröhnt und donnert, als ob der Erdgeist mit Lebensfluten und Thatensturm am sausenden Webstuhl der Zeit schaffte. Aber man sucht sich dem Ideal wenigstens thunlichst zu nähern. Daher der breite Raum, den sich die malerische und plastische Darstellung der Außenwelt auf der modernen Bühne, die Darstellung des Menschlichen zurückdrängend, erobert hat.

Das Überwuchern der scenischen Darstellung der Außenwelt hat übrigens noch in einer anderen Liebhaberei der Modernen seinen Ursprung.

Ich meine den Kultus der Stimmung, welcher die gesammte moderne Literatur durchzieht. „Stimmungsvoll"

iſt das zweite Wort, das man beim Inſceniren ſpricht und hört. Es liegt den modernen Dichtern ganz beſonders am Herzen, ihre Leſer ganz in die geiſtige Atmoſphäre beſtimmter Geſellſchaftskreiſe und Zeiten zu verſetzen, ihre Nerven mit der eigenthümlichen Blume jeder Situation, jedes Charakters, jedes Zeitalters, jeder Berufsart zu kitzeln. Da wird Fabriksſtimmung, Bergwerksſtimmung, höfiſche Stimmung, Cocottenſtimmung, Stimmung des zehnten oder des ſechzehnten Jahrhunderts oder gar der Pharaonenzeit erzeugt und genoſſen. Beſonders die Naturaliſten und die wiſſenſchaftlichen Romanſchreiber haben die Virtuoſität, durch Worte, welche die Phantaſie erregen, dem Leſer den „Duft“ gewiſſer Völker und Volksclaſſen u. ſ. w. zu ſpenden, hoch entwickelt. So ſeltſam es klingt, die Naturaliſten ſind ganz beſonders Lyriker, welche, wie die alten Lyriker die Stimmung eines Waldſee's wiedergaben, die Stimmung der Menſchen und der Ereigniſſe, welche ſie ſchildern, vorzuzaubern trachten. Inſofern ſind ſie mehr Dichter, als ſie ſelbſt wiſſen, und die naturwiſſenſchaftliche Beobachtermiene und der culturgeſchichtliche Ernſt, den ſie zur Schau tragen, ſind nur Maske. Sie haben es gar nicht auf's Wiſſen, ſondern auf Genuſs abgeſehen, der Stimmungsgehalt, der Parfüm deſſen, was ſie ſchildern, ſoll genoſſen werden. So ſchaffen die modernen Dramatiker (die Claſſiker inbegriffen) vielfach Dramen, deren Wirkſamkeit ebenſoſehr eine lyriſche als eine dramatiſche iſt und die modernen Inſcenirer ſtrengen auch beim Inſceniren durchaus nicht lyriſch gemeinter Dramen ihre Erfindungskraft auf das Äußerſte an, um den in jeder Scene liegenden Stimmungsgehalt flüſſig zu machen, und, wo keiner herauszupreſſen iſt, einen hineinzuinſceniren. Und Publicum und Kritik zeigt ſich dieſem Beſtreben, welches das Drama zur Erzielung nicht

dramatiſcher, wo nicht undramatiſcher Wirkungen verwertet, nicht abhold. Selbſt abgeſagte Gegner des Ausſtattungsunweſens geben ſich dankbar dem Stimmungsgenuſſe hin, der doch ohne die Reizmittel der maleriſchen und plaſtiſchen Künſte gar nicht denkbar iſt. Über dem geſammten Drama der Modernen liegt, wie über einer verſumpften Wieſe, ein feiner lyriſcher Nebel, und wenn ein kritiſcher Morgenhauch ihn wegbläst, ſo zeigt ſich, daſs der ganze Stimmungsſpuk oft über die Gebrechlichkeit und logiſche Brüchigkeit des dramatiſchen Kernes, den er umgibt, wegtäuſcht.

Das männliche Drama Shakeſpeare's, das den Zuſchauer mit ſtarken, ſtrengen Gedanken, mit klaren großen Gefühlen erfüllen ſoll, wird in unſeren nervöſen Tagen weichlicher dargeſtellt und genoſſen, als es gemeint iſt. Für den Geiſt iſt es gedichtet, für Sinne und Nerven wird es dargeſtellt; der von der äußeren pittoresken ſinnfälligen Erſcheinung einer dramatiſchen Scene ausgehende Stimmungszauber trübt nur zu oft ihren inneren Sinn, der doch durch die ſinnfällige ſceniſche Verkörperung erſt ganz hell und klar werden ſoll. Betrachten Sie z. B. die Nachtwandlerſcene der Lady Macbeth. Da iſt das Weſentliche die Thatſache, daſs die Lady ihren Antheil an der nächtlichen Mordthat, die ihr Gatte am wehrloſen Schlaf verübt hat, abbüßt, indem ſie im Schlaf, der kein Schlaf mehr iſt, immer wieder durchlebt, was ſie im Wachen gefrevelt hat, daſs ſie die Blutflecken vergebens von ihren Händen wegzureiben ſucht. Je kräftiger der Zuſchauer dieſen inneren Vorgang mitlebt, ſich erbauend an der Majeſtät der göttlichen Gerechtigkeit, die ſich in ihm geheimnisvoll offenbart, deſto mehr iſt Shakeſpeare's Zweck verwirklicht. Den Modernen aber iſt die ſinnliche Außenſeite dieſes Vorganges und ſeine Stimmung ebenſo weſentlich: Der nächtliche, gothiſche Gang,

durch den die bleiche Gestalt wandelt, im weißen Nachtgewand, von einem Strahl des Mondes gestreift. Nach der Absicht des Inscenirers soll die Stimmung des Äußeren und der psychisch-ethische Process im Inneren zu Einem gesteigerten poetischen Totaleindruck verschmelzen, aber die Gefahr liegt nahe, dass das Unsichtbare, das auf der Bühne scheinbar sichtbar werden soll, wieder verloren gehe, indem die Inscenirungskunst es wieder ganz in die dichte Hülle des Sichtbaren, aus dem es herausgehoben werden soll, untertaucht. Und überdies liegt für mich in jenem sinnlich geistigen Totaleindruck, auf den die Modernen so großen Wert legen, etwas Ungesundes, Unlauteres, um nicht zu sagen Unkeusches. Wen stieße es nicht ab, wenn der schaudernde Augenzeuge der letzten Stunden eines Verurtheilten, der sein Verbrechen mit dem Tode sühnen soll, sich weidete an dem Ineinanderfließen grauenden Tagesscheines und röthlichen Lampenlichtes, bei dem der der Gerechtigkeit verfallene Schuldige sein letztes Sündenbekenntnis ablegt? Auf der Bühne aber, in der Art und Weise, wie wir Tragödien inscenirен, begehen wir diesen Frevel.

Am wenigsten ist gegen die durch Inscenirungskünste hervorgebrachte Stimmung einzuwenden, wenn diese selbst ein dramatischer Factor ist. So hat z. B. der bacchantische Stimmungstaumel am Schlusse des ersten Actes des „Gyges“ den Zweck, den sonst unbegreiflichen Entschluss des Kandaules, dem Gyges seine Gattin Rhodope unverschleiert zu zeigen, zu motiviren. Indem sich der Zuschauer einer solchen Zweck verfolgenden Stimmung hingibt, lebt er mit, was in den Personen des Stückes innerlich vorgeht.

Ich hätte noch unendlich viel zu sagen, aber es war mir nur darum zu thun, auf diesem dunklen, von der

Phrase beherrschten Gebiete einige orientirende Leuchtpfähle zu errichten.

Wer gegen das Ausstattungswesen, das Vordrängen der Darstellung von Außenwelt auf der Bühne, wirksam ankämpfen will, erreicht dies nicht durch Declamationen gegen das Unkünstlerische, die Aufmerksamkeit von der Hauptsache Ablenkende der modernen Inscenirungsmethode, sondern nur durch drei Mittel, die nur ein großer reformatorischer Geist, der das Theater von seiner administrativen Wurzel bis seiner künstlerischen Blüthe mit Stärke beherrscht, zum Theil in's Werk setzen könnte:

Durch Verjüngung und Auffrischung des nüchternen Publicums mittelst Zuführung der noch phantasievollen und naiven Schichten des Volkes.;

durch strenges Festhalten des anthropocentrischen Standpunktes auf dem Gebiete der Dichtkunst gegenüber den Fortschritten der gegentheiligen Weltanschauung auf wissenschaftlichem Gebiet, was vielleicht so unmöglich nicht ist, da ja die Sonne in der Poesie noch immer auf- und untergeht, obwohl dies die Astronomie als Schein aufgedeckt hat. Der Mensch ist trotz aller Wissenschaft im Kopfe, im Herzen noch immer gut anthropocentrisch, und wenn nur die Dichter darauf verzichten wollten, sich auf ganz und gar moderne Menschen hinauszuspielen, denen die Naturwissenschaft in Haupt und Glieder gefahren ist, selbst wenn sie gar nichts von ihr verstehen, so möchte es mit der alten Weltanschauung in der Kunst noch immer eine Weile gehen;

endlich drittens durch Bekämpfung des lyrisch-musikalischen Stimmungscultus. Da darf man dem Hange der Leute nicht schmeicheln, sondern man muss gegen den Geschmack daran mit Besonnenheit eine künstlerische Reaction einleiten.

IX.

Von Einer Seite gesehen, stellt sich uns Shakespeare's „Hamlet" als ein altenglisches, rohes, tragisches Spectakelstück dar, in dem so ziemlich Alles vorkommt, was geeignet ist, robuste Nerven zu kitzeln und zu packen. Bruder- und Königsmord durch Eingießen von Gift in das Ohr eines Schlafenden, Geistererscheinungen, Entlarvung eines Mörders durch ein Schauspiel im Schauspiel, echter und verstellter Wahnsinn, Erstechen eines Menschen durch eine Tapete, Herumschleppen eines Leichnams, Revolution, Uriasbriefe, Aufgraben von Todtengebein, Ertrinken, Raufen in einem Grabe, absichtliche Tödtung im Zweikampf durch ein vergiftetes Rappier, Tod durch zufälliges Trinken eines einem Andern gestellten Giftes, gewaltsames Eingießen eines Gifttrankes, als Schlusstableau ein Leichenhaufen — eine bunte Musterkarte absonderlicher Gräßlichkeiten, die darauf berechnet sind, ein rohes Publicum aufzuregen und zu befriedigen. Die Handlung des „Hamlet" läßt sich auffassen als der Faden, der diese Reihe blutrünstiger Knalleffecte nothdürftig zu einem Ganzen verbindet, der Gelegenheit bietet, all' diese gruseligen und abenteuerlichen Begebenheiten, nach welchen ein wenig gebildeter Haufen von Zuschauern lechzt und für deren Genuss er

gerne ein Geldstück opfert, halbwegs passend anzubringen. Zum Helden eines derartigen Stückes würde sich unzweifelhaft der typische Held der altenglischen Tragödie am besten eignen, ein wüster Geselle, der stets zu leidenschaftlichen Ausbrüchen wahnwitzigen Schwulstes geneigt ist, eine Art von tragischem Clown, dessen Aufgabe es ist, all' diese drastischen, tragischen Streiche und Ereignisse unter haarsträubenden, stets im Fortissimo gehaltenen Redensarten in Scene zu setzen und zu erleben.

Es fehlt im „Hamlet" auch nicht an Reden und Reflexionen, die zur Wüstheit der Begebenheiten vollkommen stimmen und sehr geeignet sind, demselben Haufen von Zuschauern, der an den toll-schauerlichen Ereignissen Gefallen findet, als der Ausbund kraftgenialen Tiefsinns zu imponiren. Der verstellte Wahnsinn Hamlet's gibt Shakespeare reichlich Gelegenheit, derartige, dem rohen Geschmack zusagende Tiefsinnigkeiten an den Mann zu bringen, ohne seinen eigenen Geschmack zu prostituiren. Zu diesen Reden und Gedanken rechne ich die zahlreichen Reflexionen in „Hamlet", welche die ekelhaften Heimlichkeiten des Grabes, Würmerfraß und Verwesung zum Gegenstande haben. Solche Dinge haben für den gemeinen Mann gruseligen Reiz, und wenn ihm nun noch gar demonstrirt wird, wie ein König seinen Weg durch die Gedärme eines Bettlers nehmen kann, so wird ihn dieser Gedanke als eine großartige Entdeckung mit schaudernder Bewunderung erfüllen. Auch die zügellose Strafrede, die Hamlet seiner Mutter hält, ist zum Theil nach dem Sinne des wüsten Haufens; Hamlet schwelgt in ihr im Ausmalen grauenhafter Zoten, so dass darüber der Ausdruck seines sittlichen Unwillens fast zu kurz kommt.

Trotz dieser vereinzelten Züge aber hat die Person, welche Shakespeare zum Helden dieses Spectakelstückes gewählt und

in den Mittelpunkt dieſer Greuel geſtellt hat, mit dem tragiſchen Clown der alten Bühne keine Ähnlichkeit. Hamlet iſt eine von Shakeſpeare in ihrem Weſen mit der höchſten Feinheit und Deutlichkeit empfundene, aus dem Leben gegriffene, ganz individuelle Geſtalt, deren inneres Leben vor den Augen der Zuſchauer in all' ſeinen Phaſen und Regungen vorüberzieht und vibrirt. So geſehen, erſcheint Shakeſpeare's „Hamlet", deſſen äußeres Gehäuſe ein wüſtes, altengliſches Theaterſtück iſt, als das allerinnerlichſte ſeiner Dramen, als die Wohnung einer eigenartigen zarten Menſchenſeele, deren heimlichſtes Weben, Denken, Leiden und Wollen zu belauſchen Shakeſpeare dem Hörer Gelegenheit bietet, indem er mit unergründlicher Meiſterſchaft Handlung und Situationen ſo anzuordnen weiß, daſs wie etwas Selbſtverſtändliches vor aller Augen an den Tag kommt, was ſich im Leben in's tiefſte Innere der Menſchenſeele verbirgt, wo es höchſtens der inneren Erfahrung eines geſchulten Selbſtbeobachtens zugänglich iſt.

Jede dieſer Betrachtungsweiſen des „Hamlet" hat ihre Verfechter, an jeder iſt etwas Wahres, aber jede iſt einſeitig. Wer einer jeden zugeſteht, was ihr gebührt, wird zur Einſicht kommen, daſs „Hamlet" ein Zwittergeſchöpf iſt, eine Übergangsform. Wer als Dichter mit einem ſchwülſtigen und blutrünſtigen „Titus Andronikus" anhebt und mit einem „Sturm" abſchließt, hat jedenfalls als Menſch und als Dichter eine Entwickelung durchlebt, analog der vom Thier oder wenigſtens vom barbariſchen Wilden zum Menſchen, und wenn er inzwiſchen continuirlich geſchaffen hat, ſo müſste es wunderlich zugehen, wenn ſich unter ſeinen Schöpfungen nicht die eine oder andere Übergangsform finden ſollte, welche Eigenſchaften der barbariſchen und der menſchlichen Periode in ſich vereinigt.

Diese Erwägung wird den Verständigen abhalten, allem Verblüffenden, Widerspruchsvollen, ja selbst Sinnlosen im „Hamlet“ eine tiefsinnige Intention seines Schöpfers zu unterschieben. Vieles ist als Überlebsel des alten, rohen Theaterstückes zu deuten, unter dessen schützender Hülle wie in einer Puppe das dramatische Kunstwerk des späteren Shakespeare langsam reifte. „Hamlet“ entspricht einem Schmetterling, der eben im Begriffe ist, die Puppe zu sprengen und auszufliegen; er ist noch Puppe und schon Schmetterling.

Es mag übrigens auch sein, dass Shakespeare mit gutem Vorbedacht den Rahmen des Theaterstückes, in welchen er das wunderbare Charakterbild Hamlet's fasste, dem Geschmack des großen Haufens anpasste. Er wollte eben nicht „Caviar für's Volk“ bieten.

Bei mir hat sich bei oft wiederholtem Studium des Hamlet der Eindruck befestigt, dass „Hamlet“ zum Theil auch bezweckt, „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen“, dass das Werk theilweise auch als Spiegelbild des Zeitalters, in welchem es geschaffen wurde, gedacht ist. Nicht nur darum, weil Verhältnisse, die dem Verfasser persönlich nahe giengen, darin zur Sprache kommen und dargestellt werden, nämlich die Theaterverhältnisse und die dramatische Dichtkunst, und weil in vielen Scenen die modische Sprechweise des Zeitalters parodirt wird, sondern auch der Typus des Hauptcharakters scheint mir eine solche Absicht zu verrathen. Als Shakespeare den „Hamlet“ schrieb, kam augenscheinlich, wie in jeder Epoche der Aufklärung, das, was wir mit einem modernen Ausdruck „Reflexion“ nennen, mehr und mehr auf, und äußerte seine eigenthümliche Wirkung auf Alt und Jung (insbesondere natürlich auf die Jugend),

auf alle Stände, auf die Weltanschauung, die Charaktere, die Sprech- und Handlungsweise der Menschen. Dies konnte Shakespeare umso weniger entgehen, als bei ihm selbst die „Reflexion“ besonders heftig aufgetreten sein dürfte. „Wahrhaftig, Horatio, ich habe seit diesen drei Jahren darauf geachtet,“ sagt Hamlet in der Kirchhofscene, „das Zeitalter wird so spitzfindig, dass der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt.“ Und die Bemerkung des Todtengräbers, man werde in England dem Hamlet seine Tollheit nicht viel anmerken, weil die Leute da ebenso toll seien, wie er, ist doch wohl mehr als ein grober Spass, und lässt die Ansicht des Dichters durchblicken, dass das Hamlet'sche Wesen eine damals in England grassirende geistige Modekrankheit sei, wie etwa heute die Neurasthenie oder Nervosität oder die Wertherstimmung in Goethe's Jugend.

Eine derartige Absicht, ein „modernes Stück“, welches der Zeit entnommene Charaktertypen darstellt, zu schaffen, würde ein Moderner in Form eines in der Gegenwart spielenden Conversationsstückes verwirklichen. Shakespeare fand diese Kunstform noch nicht vor, schuf sie auch nicht für seinen Zweck, sondern passte die Form der heroischen Tragödie dieser seiner Intention an. Hätte man auf seiner Bühne die Stücke im historisch treuen Costüm der Zeit, in welcher die Handlung derselben spielt, dargestellt, so wäre dieser Versuch ziemlich grotesk ausgefallen, aber sie wurden ja im Costüm der Gegenwart gespielt, und so lag es nahe, auch Charaktere und Zustände der Gegenwart mit darzustellen. Aus diesem Grunde dürfte die Tragödie „Hamlet“ sich so sehr dem Conversationsstyle nähern, und deshalb überwiegen in ihr die Prosapartien so sehr die versificirten. Wahrscheinlich schwebte dem Dichter des „Hamlet“ eine ihm bekannte Person als Original seines Charakter-

bildes vor. Hamlet hat etwas von Porträtähnlichkeit an sich, und wenn wir auch nicht wissen, mit wem, so merken wir diesem Charakterbilde doch an, dass es ein Porträt ist, es verweist auf ein Urbild.

Durch die zeitschildernde Tendenz des „Hamlet"-dichters kam von selbst ein Anflug satyrischer Stimmung in die Dichtung. Bei mancher Seltsamkeit im Thun und Lassen Hamlet's habe ich das Gefühl, als ob der Dichter, lächelnd zu seinen Zeitgenossen gewendet, sagen wollte: So würdet ihr euch in diesem Falle benehmen. Man könnte den „Hamlet" auffassen als eine tragische Satyre über das Thema: „Wie Ich mich, in die Situationen einer heroischen Tragödie versetzt, benehmen würde".

Man darf diese Auffassung nicht auf die Spitze treiben, aber etwas von dieser Absicht steckt ohne Zweifel im „Hamlet". Nehmen Sie nur einen geistreichen, aufgeklärten Herrn, wie sie heutzutage dutzendweise zu finden sind, der ein gutes Buch mehr liebt als eine gute Klinge, dem ein anregendes Gespräch lieber ist als ein Waffengang, der, was Geistererscheinungen betrifft, sehr skeptisch ist, und der endlich zu blutigen Gewaltthaten gar nicht aufgelegt ist, lassen Sie in seinen aufgeklärten Gesichtskreis die nächtliche Geistererscheinung seines Vaters treten, der ihm erzählt, dass der Onkel, der Verführer und zweite Gatte seiner Mutter, ihn umgebracht hat, und der Rache von ihm heischt, und passen Sie auf, was geschieht und wie der geistreiche Herr sich seltsam benehmen wird; so seltsam wie Hamlet vielleicht. Wie es nach Lessing einen poetischen Kanzleistyl der Leidenschaften gibt, so sind wir gewohnt, von den Personen einer Tragödie das in der Tragödie übliche comentmäßig-tragische Benehmen zu erwarten. Setzen Sie aber an Stelle des conventionellen tragischen Helden einen

wirklichen Menschen der Gegenwart, wie ich einer bin, und wie mehr als Einer in diesem Saale anwesend sein dürfte, so kommt vielleicht etwas heraus wie Shakespeare's „Hamlet". Der conventionelle Held wird die Geistererscheinung hinnehmen wie etwas Alltägliches, kein Zweifel wird seine Energie lähmen, und er wird seinen Oheim tödten. Ich aber werde mich, sobald ich zu mir gekommen bin, fragen: Hab' ich das Alles auch wirklich erlebt? Kann nicht auch ich verrückt sein? Ich muss eine Probe machen. Und eine Aufregung, ein Chaos wird in mir sein, das ich höchstens dadurch vor andern seinem wahren Wesen nach maskiren kann, wenn ich ein wunderliches Wesen anlege wie Hamlet. Sie sehen, dieser Gedanke lässt einen sofort auf die bekannten Hamletmotive verfallen.

Verfolgen wir die Gedankenzüge, welche durch „Hamlet" gehen, gegen ihren Ursprung hin, so wird uns alsbald klar, dass der Kopf, der den „Hamlet" schuf, voll war von mannigfaltigen, die Schauspielkunst betreffenden Gedanken. Dies beweist insbesondere die zweite Scene des zweiten Actes, die bekannte Schauspielerscene. Hier wird die Eigenart Hamlet's dadurch klar gemacht, dass er in Contrast gebracht wird zu einem Schauspieler, der, eine pathetische Rede declamirend, in Thränen ausbricht über ein eingebildetes Nichts, das traurige Schicksal Hekuba's, in das er sich als Schauspieler hineinlebt, bis er es als sein eigenes fühlt, während dem Hamlet sein eigenes Schicksal so wenig zu Herzen geht, so fremd bleibt, dass er weder Worte finden, noch eine rächende That erschwingen kann. Diese Scene lässt uns ahnen, mit was für psychologischen Grübeleien der Kopf beschäftigt war, der den Hamlet schuf, Grübeleien, die einem Schauspieler natürlicher sind als jedem anderen Menschen.

Wir wollen versuchen, uns ein wenig in diese Grübeleien einzulassen, um so ein intimeres Verständnis der Dichtung zu erwerben, zu dem man doch nur auf dem geistigen Wege gelangen kann, der muthmaßlich den Dichter zu seiner Dichtung führte.

Der Schauspieler auf der Bühne stellt eine Person vor, die er nicht ist. Er spricht die memorirten Worte seiner Rolle, sucht sich in den Charakter, den er zu spielen hat, und in die Situationen, in welche dieser geräth, hineinzuleben, so dass es den Anschein gewinnt, als begegne ihm ernstlich, was er spielt. Dass dies ein Mensch vermag, darüber geräth Hamlet in das größte Erstaunen.

Ist's nicht erstaunlich, dass der Spieler hier
Bei einer bloßen Dichtung, einem Traum
Der Leidenschaft, vermochte seine Seele
Nach eig'nen Vorstellungen so zu zwingen,
Dass sein Gesicht von ihrer Regung blasste,
Sein Auge nass, Bestürzung in den Mienen,
Gebroch'ne Stimm' und seine ganze Haltung
Gefügt nach seinem Sinn. Und alles das um nichts!
Um Hekuba!
Was ist ihm Hekuba, was ist er ihr,
Dass er um sie soll weinen?

Beim Schauspieler erscheint der Trieb und die Fähigkeit, sich mit einer ihm zugetheilten Rolle zu identificiren, so sehr, dass sie mit dem, was er ist, wenigstens auf Augenblicke, verschmilzt, kunst- und berufsmäßig verwertet. Aber diese Seelenkraft hat sich nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Leben zu bewähren. Ich ziele nicht etwa auf die banale Beobachtung, dass auch im Leben viel Komödie gespielt wird, ich meine nicht die extremen Fälle eigentlicher Heuchelei, bewusster Verstellung. Aber wer sich im Leben irgendwie bethätigt, hat eine Menge Dinge zu denken, zu

ſagen, zu thun, die er nicht eigentlich als der Menſch, der er iſt, denkt, ſagt und thut, ſondern die — in der Rolle liegen, die ihm Leben und Schickſal zugetheilt hat. Ja, noch mehr! Er wird ſelbſt Gefühle und Leidenſchaften zu fühlen haben, die nicht ſeinem Weſen angehören, ſondern dem, was er zu ſcheinen, was er vorzuſtellen hat. Nehmen Sie an, es wird einem Menſchen ein Amt verliehen. Wenn er dieſes Amt ausfüllen ſoll, wird er ſich vielem Ärger und mancher freudigen Gemüthsbewegung zu unterziehen haben über Dinge, die ihn als Menſchen nichts angehen. Das heißt: er hat eine Rolle zu ſpielen. Er hat den Richter, den Notar, den Director, den „Vorgeſetzten“, den Miniſter u. ſ. w. vorzuſtellen, und was jeder ſolchen Rolle an Gedanken, Geſinnungen, Gemüthsbewegungen, Leidenſchaften u. ſ. w. weſentlich iſt, was er zu ſagen und nicht zu ſagen hat, wird dem Neuling durch die Tradition, die in jedem Amt in der Luft liegt, mitgetheilt, und jeder einigermaßen Begabte hat das bald heraus; auch guckt er es den Andern bald ab. Dies iſt die dem Sprichwort: „Wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch den Verſtand“ zu Grunde liegende Thatſache. Es gibt wirklich eine Art Verſtand, die am Amte hängt, und auch Geſinnungen und Leidenſchaften u. ſ. w., die am Amte hängen. Jeder in's Leben verflochtene Menſch hat alſo eine Menge von Dingen im Kopf und im Herzen, die nicht zum Kern ſeiner Perſönlichkeit gehören, ſondern ihm von außen als etwas ihm urſprünglich Fremdes aufgenöthigt wurden, womit er ſich zu identificiren hat, wie der Schauſpieler mit ſeiner Rolle. In dieſer Hinſicht ſind nun die Menſchen unglaublich gelehrig. Dieſes „Sichidentificiren“ mit dem, was ſie nicht von Natur, ſondern durch Convention, Ernennung u. ſ. w. ſind, gelingt ihnen ausnehmend leicht und vollkommen, ſo ſehr, daſs ſie gar nicht merken,

daſs ſie etwas ſpielen, was ſie nicht eigentlich ſind, ja daſs ſie das, was ſie ſpielen, für das halten, was ſie ſind. Wer in dieſer bureaukratiſchen Schauſpielkunſt Virtuoſe iſt, von dem ſagt man: er „repräſentirt“ ausgezeichnet. Schopenhauer würde ſagen, die obige Procedur gelinge den Meiſten darum ſo leicht, weil die Meiſten von Natur oder von Gottes Gnaden ſo gar wenig ſind. Es iſt nichts Eigenes in ihnen, was dem aufgedrungenen Fremden Widerſtand leiſtete. Weil dem ſo iſt, darum erliſcht das Lebenslicht mit einem Amt ganz identificirter Menſchen ſo überaus leicht, wenn ſie ihr Amt, alſo neun Zehntheile ihres Ich, aufgeben. Daſs es ſich beim „Repräſentiren“ um einen pſychiſchen Act von ſchauſpieleriſchem Charakter handelt, wird auch darum leicht überſehen, weil das, was einer im Leben ſpielt, auf die wirkliche Welt Einfluſs nimmt, nicht bloß leerer theatraliſcher Schein iſt. Der Richter, den ein Menſch ſpielt, verurtheilt.

Weil ich gerade dabei bin, ſo will ich die Bemerkung nicht unterdrücken, daſs z. B. König Lear ein Mann iſt, der ernſtlich glaubt, das, was er durch ſein Königsamt ſei, ſei er ſelbſt als Menſch, und werde es daher auch bleiben, wenn er ſein Königsamt niederlegt. Daſs dieſer Glaube durch ſeine Töchter ſchnöde enttäuſcht wird, daſs er merkt, das Amt von ihm abgezogen, bleibe von ihm, der ſich jeden Zoll einen König dünkte, nichts übrig als das nackte Ding an ſich, ein armes, zweizinkiges Weſen, das macht ihn verrückt.

Ich habe das Beiſpiel vom Amte nur der Deutlichkeit halber gewählt. Aber wie immer ein Menſch in's Getriebe des thätigen Lebens verflochten ſein mag, ſo wird er die Empfindung haben, daſs die Umſtände, die Erwartung der Menſchen, früher Gethanes u. ſ. w. ihm etwas wie eine Rolle zuweiſen, die er zu ſpielen hat. Was man Charakter-

festigkeit nennt, besteht selten in einer eigentlichen Wandellosigkeit Innern eines Menschen, sondern in der Consequenz, mit der er die von ihm gewählte ihm zusagende Charakterrolle, den Schwankungen und Launen seines Innern zum Trotz, durchzuführen und festzuhalten weiß. Ist der Mann ein ganzer Mann, so wird diese Charakterrolle mit seinem echten Selbst verwachsen, darin Wurzel schlagen, d. h. es werden ihm mit der Zeit auch die zu der von ihm gewählten Gesinnung gehörigen Leidenschaften wachsen.

Menschen vom Schlage Hamlet's nun bleiben immer sie selbst. Das, was sie von Natur sind, ihr echtes Selbst, überwiegt so sehr über Alles, was sie durch Beziehungen zu andern, durch menschliche Convention u. dgl. sind, dass es ihnen schwer fällt, sich mit einer ihnen vom Weltlauf dictirten Rolle zu identificiren, was tief unter ihnen stehenden Geistern nicht nur gelingt, sondern was diese gar nicht vermeiden können. Solche Hamlet-Menschen stellen sich daher gar oft schüchtern, steif und unbeholfen an, wenn sie versuchen, auch einmal zu thun, was sie andere so natürlich thun sehen, und werden bei solchen Versuchen das Gefühl, eine erkünstelte Komödie zu spielen, nicht los.

Aus diesem Gefühl heraus wundert sich Hamlet so sehr, dass der Schauspieler nur zu wollen braucht, um sich mit einer Rolle bis zum Vergießen eigener Thränen zu identificiren. Er selbst bleibt stets wie Hans der Träumer seiner Sache fremd. Es scheint mir zweifellos, dass Shakespeare, da er den „Hamlet" schuf, eine der eben dargelegten ähnliche Theorie von den menschlichen Charakteren im Kopfe hatte. Nur so ist es zu erklären, dass er die Thatlosigkeit Hamlet's durch Contrastirung desselben mit einem Schauspieler am besten zur Anschauung zu bringen hoffte — ein genial-grillenhaftes Motiv, das jedenfalls höchst subjectiven

Reflexionen des Dichters seinen Ursprung verdankt — und dass er dieser Episode so breiten Raum an so wichtiger Stelle gönnte. Auch liebte es Shakespeare, in seine Dramen nicht nur wahllos zusammengeraffte Charaktere, wie die Handlung sie gerade erforderte, zu versammeln, sondern es reizte ihn, einander durch Contrast oder Variation wechselseitig beleuchtende und erklärende Charaktertypen zu einer Art von erschöpfendem System kunstvoll anzuordnen. So sind in „Lear" der von den Töchtern verstoßene wirklich wahnsinnige König, der vom Vater verstoßene verstellt wahnsinnige Edgar und der berufsmäßige Narr, in „Timon von Athen" der Menschenhasser aus Verzweiflung und der Menschenfeind aus System einander gegenübergestellt. In „Heinrich IV." bilden der Heißsporn und Falstaff die Pole einer Scala, deren Mitte Prinz Heinz einnimmt. Für den Heißsporn ist Ehre Alles, für Falstaff ist sie nichts, Heinz steht in der Mitte.

Und so stehen sich in „Hamlet" der König, der Meister der praktischen Schauspielkunst im Leben, der Repräsentationskünstler, der nur ein einziges Mal aus der Rolle fällt, der hitzige Laertes, der die ihm durch die Umstände dictirte Rolle des rächenden Sohnes und trostlosen Bruders ohne Besinnen annimmt und etwas outrirt spielt, der Schauspieler, der Thränen um Hekuba vergießt, und Hamlet, dem nicht gelingen will, was all' diese geringeren Seelen fertig bringen, sinnvoll gegenüber. Das den inneren Mechanismus dieser Charaktere durchleuchtende Licht geht vom Schauspieler aus, und das ist für mich ein Beweis, dass aus „Hamlet" eine dem Schauspieler natürliche Anschauung menschlichen Wesens spricht, dass also nicht Baco von Verulam ihn gedichtet hat. Um Ihnen dies klar zu machen, habe ich über diesen Punkt so ausführlich gesprochen.

Um den Faden nicht zu verlieren, lassen Sie mich die Hauptergebnisse der bisherigen Besprechungen kurz zusammenfassen.

Im „Hamlet“ finden sich zahlreiche Elemente des rohen altenglischen tragischen Spectakelstückes, eine das Zeitalter Shakespeare's abspiegelnde, satyrisch angehauchte Tendenz ist unverkennbar, man darf Hamlet's Charakterbild als ein Porträt bezeichnen, und endlich geht die Methode der Charakterisirung vom inneren Verhältnis des Schauspielers zu seiner Rolle aus, und es erscheinen die Charaktere abgestuft nach der Leichtigkeit und Sicherheit, mit welcher sich ihre Persönlichkeit in eine ihr von außen gegebene Aufgabe oder Rolle findet und sich mit ihr identificirt.

Das tragische Grundmotiv des Stückes ist, dass Hamlet der ihm vom Schicksal aufgezwungenen Aufgabe nicht gewachsen ist, und zwar aus ganz persönlichen, in der Eigenart seines hohen und edlen, der ihn umgebenden Welt überlegenen und dieser daher räthselhaften und geheimnisvollen geistigen Wesens liegenden Gründen. Das Schlagwort, mit welchem Goethe im „Wilhelm Meister“ den Grundnerv der Dichtung streift „Eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist“ scheint mir den Gehalt des „Hamlet“ nicht zu erschöpfen. Er ist der Rolle, die ihm das Schicksal zutheilt, nicht gewachsen, aber nicht wegen des einfachen Fehlens einer hiezu erforderlichen Eigenschaft, sondern aus subjectiven Ursachen, welche zugleich sein ganzes Wesen adeln, etwas Leuchtendes um seine trauernd sinnende Stirne ergießen, und ihn auch in den Augen einfacher Leute als den geborenen Vertrauten einer unsichtbaren Welt erscheinen lassen, die für sie stumm ist. Die Schwäche, die Untauglichkeit zu dem, was er zu leisten hat, darf um keinen Preis als ein Gebrechen als

eine beklagenswerte Verstümmelung eines sonst wohlgebildeten Charakters erscheinen, dem zur Vollkommenheit nur ein Stück „sinnlicher Stärke", wie Goethe sagt, fehlt. Im Gegentheil, seine Unfähigkeit zu den Werken, wie sie in dieser verderbten Welt unerläßlich sind, soll geradezu eine Beglaubigung seines höheren Wesens und Wertes sein, er ist dadurch mehr, nicht weniger als die anderen Menschen. Wie viel hat man von dem an vielen genialen Menschen beobachteten „unpraktischen" Wesen gesprochen, ohne diese geniale Unfähigkeit mit der alltäglichen Untüchtigkeit zu den Geschäften des Lebens zu confundiren. Der tragische Gesammteindruck des Trauerspieles besteht darin, daß wir einem großen Menschengeist zuschauen, dessen natürliche Heimat eine bessere, weisere und reinere Welt wäre, tief verstrickt in die Händel und in den Jammer dieser Erde, mit denen er nicht zurechtkommen kann, wie Millionen anderer, dieser im Argen liegenden Welt so recht eigentlich congenialer menschlicher Wesen. Hamlet ist von der geheimnisvollen Macht, die ihn schuf, in eine Welt hineingeschaffen, für die er nicht eigentlich geschaffen ist. Ein tiefes Bedürfnis nach einer reineren Sphäre, nach besserer Gesellschaft, nach höheren Angelegenheiten und Beschäftigungen, als diese Erde sie zudringlich bietet und eine Ahnung einer höheren Ordnung der Dinge, die sich hinter der irdischen verbirgt, geht durch sein Wesen. Er hat das Gefühl eines geborenen Königssohnes, der unversehens in eine Gesellschaft von Dieben und Mördern verzaubert ist, und ihr niedriges Treiben, vor dem ihm schaudert und ekelt, mitmachen soll. Ja, er ist dazu verurtheilt, den Henker zu machen, und con amore kann doch nur Henker sein, wer von einerlei geistiger Race mit dem Verbrecher ist. Um ordentlich auf das Pack loszuschlagen, muß man sich mit ihm unter Umständen auch

vertragen können, alſo etwas vom Pack in ſich tragen. Das fehlt nun Hamlet gänzlich. Als ein durch und durch adeliger Menſch iſt er gezwungen, in einer die Forderungen ſeines Gemüthes verhöhnenden Pöbel-Welt zu athmen, ſich mit nichtigen und ſchuftigen Geſellen bis zu einem gewiſſen Grade einzulaſſen, mit ihnen Geſpräche zu führen, und endlich ſoll er gar dem Oberhaupt all' dieſer Schurken, dem König dieſer niederträchtigen Gilde, den Garaus machen! Nicht eine That, der er nicht gewachſen iſt, ſondern eine That, der er nicht gewachſen iſt, weil ſie unter ſeiner Würde iſt, eine That, die ihm widerſteht, iſt auf Hamlet's Seele gelegt. Das iſt die Tragik des Stückes. Wie Hamlet als dichteriſche Geſtalt aus dem Rahmen eines wüſten und bluttriefenden Spectakelſtückes für den großen Haufen heraus wehmüthig ſchön dem edleren Zuſchauer in's Auge ſieht, ſo ſteht er als Menſch in einer nicht zu ihm paſſenden Welt, in der ihn ein dummes und brutales Schickſal, das für das übrige Gelichter der richtige Zuchtmeiſter iſt, en canaille behandelt. Ein für die Seligkeit reifer Geiſt in einem Zuchthauſe!

Ich zweifle nicht, daſs dieſe Grundſtimmung des „Hamlet" tief aus dem innerſten Leben ſeines Dichters wie Herzblut hervorgequollen iſt. Denken Sie ſich einen Geiſt, der den „Hamlet" ſchaffen konnte, inmitten der verbummelten und verkommenen Gilde von Literaten und Komödianten. Wie oft mag es ihm der Ekel und das Höhere in ihm unmöglich gemacht haben, eine ihm zugefügte Gemeinheit gebührend zu erwidern. Wie manche wohlverdiente Ohrfeige mag ihm nicht von der Hand gegangen ſein, während es um ihn her luſtig klatſchte. Wie oft mag er ſich da gefragt haben: Warum kann ich das nicht? Aus dieſer ſeiner Situation im Leben gieng ihm die tragiſche Grundſituation

seines „Hamlet“ auf; er legte dem Hamlet sein eigenes Verhältnis zum Kreise, in dem er leben musste, zu Grunde. Und sicherlich regte es ihn auch in gleichem Sinne an, wenn ein hoher feingebildeter Mann der höchsten Stände sich einmal zu seiner, Shakespeare's und seiner Genossen, Gesellschaft herabließ.

Das Verhältnis eines adeligen Geistes zu seiner pöbelhaft gesinnten Umgebung beschäftigte Shakespeare sein Leben lang, in immer neuen Variationen stellte er es dar. Als er Heinrich IV. schuf, machte ihm wie seinem Liebling, dem Prinzen Heinz, das Gemeine noch Spass, da stellte er es noch in Falstaff humoristisch dar, wenn er ihm auch gelegentlich die Löwenklaue zeigte. Auch in „Hamlet“ ist noch ein Glanz dieses Humors, aber die Melancholie des Prinzen verräth schon, dass sein Dichter sich mit der Gemeinheit der Welt nicht mehr versöhnen konnte. Und später schwoll sein Hass und seine Verachtung immer mehr, wurde immer herber, heißer und grimmer, in „Coriolan“ verkörperte er dies sein gewaltiges Grundgefühl in der Spielart aristokratisch-heroischen Pöbelhasses, und seinen ursprünglich von Menschenliebe überfließenden „Timon“ hetzte er endlich wie einen Fanghund auf die Menschheit, um ihr seine Hauer wuthschäumend in die Weichen zu schlagen. Und dann? Dann schwieg Shakespeare.

Hält man diesen Grundgedanken des „Hamlet“ fest, so erscheinen einem auch viele Einzelheiten des Stückes, über die viel gestritten wird, in anderem Lichte. So z. B. der „verstellte Wahnsinn“ Hamlet's. Bald hat man sich bemüht, ihm unbewusste echte Narrheit als Erklärung zu unterschieben, bald fasste man ihn lediglich als ein tactisches Manöver Hamlet's zur Verwirklichung seines Racheplanes auf. Die Wahrheit scheint mir anderswo zu liegen. Hamlet zieht sich in das Asyl

seines Wahnsinnes, angewidert von der Welt, zurück, wie Timon in seine Höhle. Hamlet bricht eben auf diese Weise den Verkehr mit seiner Umgebung ab, zu welcher er kein Verhältnis hat. Er will ihr als Narr gelten, damit sie ihn in Ruhe läßt und er des Zwanges überhoben ist, mit ihr ernstlich gemeinte Worte zu tauschen. Das ist der richtige Fuß des Verkehrs mit der Welt für ihn. Ehe er wußte, daß der König seinen Vater ermordet hat, war ihm der gekrönte Wicht schon so zuwider, daß er sich in seine Melancholie um den Vater hüllte, um der ihn anekelnden Gespräche mit dem höflich majestätischen Gleißner überhoben zu sein. Mußte er mit ihm reden, so beschränkte er sich auf wortkarge, doppelsinnig gemeinte Sätze. Nachdem er nun um den Mord weiß und obendrein verdammt ist, sich mit dem Blut des gekrönten Mörders zu beschmutzen, bricht er den Verkehr ganz ab, indem er sich in den fingirten Wahnsinn vermummt. Nun kann er sich gehen lassen, sein Geist trägt den Wahnsinn wie einen bequemen Schlafrock, er braucht sich nicht mit Gesprächen, die ihn nervös machen, zu plagen. Wenn der König ihn um etwas frägt, kann er ihm symbolisch durch eine sinnlose Antwort die Zunge recken oder ihm als Wahnsinn seine unverblümte Meinung sagen. Auf welch' andern gesellschaftlichen Fuß könnte sich auch ein Mensch wie Hamlet einem Manne gegenüber stellen, den abzuthun er gesonnen ist! Es ist dasselbe Verhältnis wie in der Hofscene vor der Erscheinung des Geistes, nur gesteigert. Dort Melancholie, die Hamlet das Schweigen ermöglicht, und Ahnung, daß ein Verbrechen geschehen sei, hier Wissen um den Mord und verstellter Wahnsinn. Zugleich bot sich der verstellte Wahnsinn als höchst wirksames schauspielerisches Motiv dar.

X.

Hamlet ist im tiefsten Grunde zu weise und zu edel für die verderbte Welt, in welcher zu leben und zu wirken sein Schicksal ist. Weil diese „aus den Fugen“ gerathene Welt unter und hinter ihm liegt, darum ist er der That, durch welche er sie nach dem Willen höherer Mächte einrenken soll, nicht gewachsen. Dies ist die geheime Ursache jener Eigenthümlichkeit seines Charakters, welche man Willensschwäche genannt hat, welches Wort in allen Fällen, in welchen das Können eines Menschen dem, was er soll, nicht entspricht, dem alltäglichen Beurtheiler am nächsten liegt.

Wer die Richtigkeit meiner Auffassung durch einen Vergleich mit der Dichtung selbst prüft, wird sogleich bemerken, dass Hamlet in ihr durchaus nicht als eine lichtumflossene Idealgestalt erscheint, wie etwa Max Piccolomini in Schiller's Wallenstein, an dessen Seite man ihn wohl nach meinen Ausführungen von vorhin stellen möchte. Das weiß ich sehr wohl, aber darin liegt kein Argument gegen meine Ansicht. Schiller hat, seinem Wesen als Dichter und als Mensch entsprechend, in Max einen Charakter, der „zu gut für diese Welt“ ist, in durchaus idealem Style dargestellt, ohne seiner Darstellung realistische Lebenswahrheit

zu verleihen; der welt- und menschenkundige Shakespeare hat in Hamlet einen seiner Umgebung intellectuell und moralisch unendlich überlegenen Menschen so dargestellt, wie ein so gearteter Mensch thatsächlich und in Wirklichkeit oft aussieht. Er wusste sehr wohl, dass ein derartiger Charakter im Leben ganz und gar nicht den Eindruck einer Idealgestalt macht. Lassen Sie nur einen Menschen viel weiser und edler sein als die übrige Welt, so wird dieses Misverhältnis seiner Persönlichkeit zu seiner Umgebung in vielen Fällen in seinem Charakter, in seinem ganzen Thun und Lassen, Eigenschaften, Schwächen und Fehler zeitigen, die ihn so entstellen, dass er einem oberflächlichen Beobachter nicht über, sondern unter den gewöhnlichen Sterblichen zu stehen scheint.

Hamlet zeigt die typischen Charakterfehler abnorm ideal angelegter Naturen, die am besten gar nicht wären geboren worden, denn für sie ist in dieser Welt nichts zu suchen und nichts zu finden. Mangel an Sinn für die Interessen, welche anderen Menschen das Höchste sind, ist die natürliche Folge seiner intellectuellen und moralischen Überlegenheit, und dieser Mangel macht ihn unfähig, in das Treiben der Andern einzugreifen. Wohl fühlt dieser mit der Menschheit nur lose verwachsene Geist noch die Erregungen und Leidenschaften, welche für die Anderen Motive zu ihrem Thun sind, aber sie flammen in ihm nur jäh und grell auf als Stimmungen und Anwandlungen, ohne sich dauernd in ihm behaupten zu können. Er muss künstliche Reizmittel anwenden, um die Leidenschaften, deren er zur Ausführung seines Vorhabens bedarf, in sich anzufachen, und wenn sie hell lodern, muss er sie rasch benützen, denn er weiß im voraus, dass sie bald wieder erlöschen werden. Shakespeare hat dies nicht im Geringsten beschönigt. Aber man wäre

ungerecht gegen Hamlet, wenn man ihm die Liste von Impotenzen, die sein Wesen aufweist, tadelnd als seinen Charakter vorhalten wollte, ohne der großen Eigenschaften in ihm zu gedenken, als deren Fehler sie aufzufassen sind.

Ein Bewusstsein von dieser sie adelnden Urquelle seiner Schwächen hat Shakespeare seinem Hamlet nicht gegeben. Dadurch wirkt die Gestalt so überaus menschlich und rührend.

Hierin ist er dem Max Piccolomini ganz ungleich. Hamlet kann es sich nicht verzeihen, dass er so Vieles, was er viel Geringere um sich her mit der größten Leichtigkeit, als könnte es gar nicht anders sein, thun sieht, nicht leisten kann. Er verachtet und schmäht sich deshalb aufrichtig und von Herzen, ohne dass ihm auch nur Ein Augenblick idealisirender Selbstbespiegelung seine Unfähigkeit zu dem ihm obliegenden Thun in einem schmeichelhafteren Lichte erscheinen ließe. Hätte Shakespeare dem Hamlet dieses Bewusstsein, das ihm Schiller sicherlich verliehen hätte, gegeben, so würde er ihn um alle Sympathie gebracht, den Seelenadel von den Zügen seines Charakterbildes weggewischt haben. Wir hätten einen von sich eingenommenen, eingebildeten Tropf vor uns, der geistreich spricht, empfindsam fühlt, und sich daraufhin für alle seine Sünden selbst die Absolution ertheilt und auf Andere, die können, was er nicht kann, eben deshalb vornehm herabsieht, in der Manier Arthur Schopenhauer's.

Einen gewöhnlichen Schwächling würden wir, auch wenn er noch so geistreich spräche, verachten. Hamlet gegenüber aber, obwohl er sich selbst seiner Thatlosigkeit halber hart beurtheilt, verlässt uns ein Gefühl, das ihn begreift und entschuldigt, keinen Augenblick. Hoheit und Reinheit schwebt immer über ihm.

Es ist begreiflich, dass eine in dieser Welt nicht heimische, von ihr und ihrem Wesen befremdete und verletzte Seele, sich stets mit dem Gedanken trägt, sie zu verlassen. Hamlet hat stets die Klinke der Thüre, die in die andere Welt führt, in der Hand.

Schon vor der Erscheinung des Geistes wünscht Hamlet, der Ewige hätte sein Gebot nicht gegen Selbstmord gerichtet, und kurz vor der entscheidenden Probe, durch welche er den König zu entlarven gedenkt, nachdem der Affect von Entschlossenheit am Schlusse des zweiten Actes wieder in sich zusammengesunken ist, beschäftigt ihn wieder der Gedanke an freiwilligen Tod, welcher sozusagen der habituelle Zustand seiner Seele ist, der leise dumpfe Grundbass, der all' sein Thun und Denken begleitet. Er mag nicht leben und kann sich nicht entschließen zu sterben, weil ihm vor dem Sprung in's Ungewisse jenseits des Todes graut. Gewiss eine klägliche Seelenlage, die einen „resolut zu leben" entschlossenen Geist zum Unmuth reizen mag. Lebe oder stirb, möchte man Hamlet zurufen, aber mache der schwankenden siechen Halbheit ein Ende! Aber dieser Seelenlage wird ein abnorm sensitives Gemüth, das mit einem durchdringenden Verstande gepaart ist, kaum entgehen, und wer einen hyperidealen Menschen naturwahr darstellen will, wird ihm diesen unsympathischen Charakterzug geben müssen.

Zum Typus überirdisch veranlagter Menschen, wie Hamlet einer ist, gehört auch, dass sich in ihnen secundäre Eigenschaften entwickeln, welche ihre Willenskraft lähmen. Die wichtigste dieser Eigenschaften ist die habituelle Beschäftigung mit sich selbst, die stets nach innen gekehrte Aufmerksamkeit, das unaufhörliche grübelnde Analysiren der Vorgänge im eigenen Bewusstsein, wodurch weder ein

eigentlicher Glaube an etwas, noch feste Entschlossenheit aufkommen kann, ja wodurch das psychische Phänomen des Willensactes beinahe zur Unmöglichkeit wird.

Von diesem in unseren Tagen weitverbreiteten Seelensiechthum zeigt sich Hamlet im höchsten Grade ergriffen. Er ist passiver Zuschauer der sich in seinem Innern abspielenden Vorgänge, und viele wesentliche psychische Acte sind in einem von sich selbst belauerten Bewusstsein unmöglich. Es ist eine den Psychologen wohlbekannte Thatsache, dass gewisse leibliche und geistige Vorgänge durch die auf sie concentrirte Aufmerksamkeit in ihrem normalen Ablaufen gestört und gelähmt werden. Ein Nießreiz, auf den der ihn Empfindende gespannt achtet, ob er denn zum Nießen führen werde, entladet sich nicht, Aufmerksamkeit auf den Act des Schlingens kann zu Schlingbeschwerden führen, und der Redner, der, statt seine Aufmerksamkeit auf die Dinge, über die er spricht, gesammelt zu erhalten, seinem eigenen Sprechen zuhört, läuft Gefahr, stecken zu bleiben. In diesen einfachen Thatsachen liegt das „Urphänomen", aus dem sich das complicirte Schicksal Hamlet's erklären lässt.

Die Selbstbeobachtung äußert nämlich ihren störenden und lähmenden Einfluss auch auf höhere und verwickeltere Seelenvorgänge. Wer Zuschauer seiner selbst geworden ist, wird des naiven Schmerzes und der naiven Freude, welche Menschen empfinden, welche ihre Seelenregungen noch naiv erleben, ohne sie zu beobachten und zu analysiren, nicht mehr fähig sein; auch nicht echter, unreflectirter Liebe und eben solchen Hasses. Solche Menschen sind sich der Fassung, mit welcher sie Unglücksfälle, wie den Tod nahe stehender Personen, ertragen, und um welcher willen sie vielleicht sogar bewundert werden, sehr oft heimlich als wirklicher Fühllosigkeit bewusst, und haben nur an dem Schmerz der

Selbstanklage wegen dieser Fühllosigkeit und an der nachher, wie nach einem thatsächlichen Aufruhr der Seele, eintretenden leiblichen und geistigen Erschöpfung einen Maßstab dafür, wie nahe ihnen, ohne dass sie's wussten und empfanden, das Unglück gieng, das sie doch nicht zu beweinen vermochten.

Die räthselhafte Scene am Grabe der Ophelia, in welcher Hamlet, voll Wuth über die „Prahlerei des Schmerzes", deren er den Laertes beschuldigt, diesen parodirend überbietet, scheint mir durch diese Erwägung ein neues Licht zu empfangen. Den thränenlosen Hamlet befällt ein wilder Neid gegenüber dem Laertes, der von Herzen weinen kann, und dieser Neid versteckt sich hinter dem Ärgernis, den er an der nach seinem Geschmack outrirten Komödie nimmt, die Laertes aufführt, da er in's Grab springt. Möglich jedoch, dass hinter dieser Scene nichts zu suchen ist, dass sie nur Gelegenheit zu einem Raufhandel in einem Grabe bieten, und vielleicht nebenbei den theaterüblichen Schwulst parodiren sollte. So recht klug bin ich aus ihr nie geworden, und ich glaube, auch sonst niemand. — Am meisten leidet durch allzudeutliche und stetige Bewusstheit die Fähigkeit zur That. Das Vollbringen einer That, insbesondern einer Gewaltthat mit eigener Hand, erfordert durch nichts zerstreute Sammlung aller Kräfte der Seele auf ihren Gegenstand. Wie ein zum Sprunge geduckter Löwe muss der Entschlossene vor der That ganz Aug' und Ohr, ganz zielende Spannkraft sein, und in den Schlag, den er führt, die volle Wucht der Leidenschaft, die ihn treibt, hineinlegen. An dem Traumbild einer solchen selbstvergessenen That kann Hamlet sich berauschen, in der zu ihr auffordernden Situation kann Hamlet so nicht handeln. Wenn er den König betend findet, das Schwert zieht, und zu ihm

hintritt, um ihn von hinten zu durchstoßen, hat er die lähmende Empfindung, daſs er die Rachethat als etwas rein Mechaniſches vollziehen müſste.

„Jetzt könnt' ich's thun! Bequem; er iſt im Beten. —
Jetzt will ich's thun —"

Er zieht das Schwert, erhebt es und . . . ſtockt. Sein Thatorgan erſchlafft Angeſichts der gewährenden Gelegenheit durch den Gedanken „Jetzt". Er kann nicht. Wie, mein, des ſogenannten Prinzen Hamlet, Leib, ſoll durch einen Willensact ſeiner Seele in diejenige Bewegung verſetzt werden, durch welche eine lange, ſpitze Stahlklinge in den vor ihm knieenden Körper gerannt wird? So ſtellt ſich ihm in dieſem Augenblick dar, was er zu thun hat, und ſo kann man eine ſolche That nicht thun. Er ſtockt, wie ein Redner, der ſtecken bleibt, weil er ſich ſelbſt zuhört. Was er nun ſagt, iſt eitle Beſchönigung. Er ſpiegelt ſich vor, er wolle den Mörder nicht nur in zeitlichen, ſondern in ewigen Tod ſtürzen, und geht ab mit dem Troſt, „aufgeſchoben ſei ja nicht aufgehoben".

Überheißer Affect und Verſagen der Thatkraft im entſcheidenden Augenblick iſt für Hamlet charakteriſtiſch. Weil der in ihm tobenden Leidenſchaft die natürliche geſunde Entladung durch die That verſagt iſt, ſchwillt ſie mitunter, wenn die richtige Laune ihn anwandelt, übermäßig, bis zum Erſticken an, und macht ſich dann wohl in Wuthausbrüchen in Worten Luft. Auch liebt er es, mit ſeiner verhehlten Galle in doppelſinnigen Reden denjenigen, dem ſie gilt, ohne daſs dieſer es weiß, zu ſeiner perſönlichen Erleichterung zu beſpritzen. Hamlet iſt ſchüchtern, es fällt ihm ſchwer, Jemand ſeine Meinung geradeheraus in's Geſicht zu ſagen. Er ſchimpft dem Abweſenden nach und ſagt ihm,

wenn er da ist, in Complimente oder in schwer verständliche Reden gewickelte Grobheiten, die Nähe sicher auftretender Menschen macht ihm das offene Aussprechen unmöglich. Das sind schimpfliche, mit Feigheit und Falschheit verwandte Charakterzüge, die sich aber gerade in höher und zarter gearteten Naturen inmitten einer verachteten, aber an Macht überlegenen Umgebung leicht entwickeln können. Auch dem Verhängnis solcher Menschen, dass sie sich bisweilen der Waffen ihrer Widersacher bedienen und Gleiches mit Gleichem vergelten wollen, wobei sie, da diese Waffen nicht die ihnen natürlichen sind, über's Ziel hinausschießen und gemeiner erscheinen als ihre gemeinen Gegner, entgeht Hamlet nicht. So lässt sich Hamlet's Benehmen gegen Rosenkranz und Güldenstern, das er Horatio mit Wohlgefallen erzählt, deuten. Ich glaube übrigens, dass dieser Zug eines der Überlebsel der Rohheit der alten Tragödie ist, bei dem man am besten thut, sich gar nichts zu denken. Shakespeare wollte eben dem großen Haufen, der vorher die beiden lächerlichen, von Hamlet stets gefoppten Zierbengel verlacht hatte, den Spass machen, dieselben zum Schluss auch noch durch einen drastischen Aufsitzer aus der Welt zu schaffen. Diesen grausamen Spass zu besorgen, übertrug er Hamlet.

Trotz der geschilderten, an Feigheit erinnernden Schüchternheit Hamlet's ist er das gerade Gegentheil eines Feiglings. Seine Nerven sind feig, nicht er selbst. Ja, er, dem die Kraft versagt, wo sie jeder Haudegen hat, hat Muth und Entschlossenheit, wo gewöhnliche Menschen kein Herz haben. So gegenüber dem Geist im ersten Act; solche Schreckniſse sind sein Element, denen ist er gewachsen.

Ich hoffe, Sie haben verstanden, was ich meine: ein im Kerne für das Treiben der verderbten Welt zu edler Charakter, der also zu ihr kein natürliches Verhältnis hat,

überzieht sich infolge der Berührung und Reibung mit dieser Welt gar leicht mit einem Aussatz von Fehlern und Schwächen, die seine menschliche Schönheit entstellen und oberflächlichen Beobachtern sogar ganz verbergen.

Als dramatisches Kunstwerk ist „Hamlet" bis zum Schlusse des dritten Actes, von einzelnen Auswüchsen, Rohheiten und Undeutlichkeiten abgesehen, meisterhaft componirt, und es ist Shakespeare's verwegener Genialität gelungen, ganz dunkle, der scharfsinnigsten Psichologie nur schwer enträthselbare psychische Vorgänge handgreiflich und sonnenklar dramatisch zu verkörpern. Ich hoffe, Ihnen in einer späteren Vorlesung eine Stichprobe der Technik, die Shakespeare im „Hamlet" bekundet, bieten zu können.*) Vom vierten Act an aber vermochte Shakespeare seinen Stoff nicht mehr ganz zu bewältigen. Dies ist zum Theil im Stoffe begründet; denn begreiflicher Weise geräth Hamlet, nachdem in der Schlussscene des dritten Actes, dem Gipfelpunkt der Tragödie, der rächende Degenstich durch die Tapete den Unrechten getroffen hat, also die That, die er sich künstlich, einen Moment der Ekstase rasch benützend, abgelistet hat, wirkungslos verpufft ist, in einen Zustand dauernder Versumpfung, für welchee in der dramatischen Energie der ersten drei Acte, in welchen die Handlung wächst und culminirt, ebenbürtiger Ausdruck überhaupt nicht zu finden war. Diese Scene im Schlafgemach der Mutter ist von beispielloser Kühnheit. Endlich liegen für Hamlet, dem die brutale Gewaltthat, der überlegte Mord an einem Mörder, so namenlos schwer wird, die Umstände so, wie sie für sein grillenhaftes, blutscheues Nervensystem passen, um die That vollbringen zu können. Der Menschenleib, den er durch-

*) S. Vorl. XV.

ſtoßen ſoll, befindet ſich hinter einer Tapete, er ſieht ihn alſo nicht, und braucht nur in die Tapete hineinzuſtechen. Man verbindet ſonſt dem Verurtheilten die Augen, damit er ſeinen Henker und das Richtſchwert nicht ſieht; hier iſt's umgekehrt: Hamlet iſt ein Henker, der nur dann tödten kann, wenn er ſein Opfer nicht ſieht. Dieſer Schauder vor dem Stechen in einen lebendigen Körper, wegen deſſen Hamlet als Schwächling verſchrieen iſt, iſt ein Zug, den ich einmal an einem Mann von ſehr ſtarken Nerven kennen gelernt habe. Ein ausgedienter, durch die Tapferkeitsmedaille ausgezeichneter Soldat erzählte mir von einem Einzelkampf mit einem Uhlanen, den er beſtanden habe. Der Reiter ſenkte die Lanze nach ihm, er parirte ſie mit dem Bajonnet; zweimal hätte er ſeinen Gegner durchſtoßen können, aber er brachte es nicht über's Herz, die Klinge in den lebendigen Körper zu ſtoßen. „Mir hat gegraust, wie ich weich geſpürt habe.“ Erſt als der Uhlane eine Piſtole auf ihn abfeuerte, durchrannte er ſeinen Leib mit dem Bajonnet und hob ihn ſo aus dem Sattel.

In der erwähnten Scene befindet ſich Hamlet überdies im wilden Taumel einer blutdürſtigen Laune, die er ſogleich benützt. Er ſticht, und trifft den Unrechten. Nun ſollte man eine weitere Steigerung für unmöglich halten, aber Shakeſpeare überbietet ſich ſelbſt. Während Hamlet ſich in leidenſchaftlichen Schmähreden ergeht, erſcheint ihm ſeines Vaters Geiſt zum zweitenmal und wiederholt ſein Gebot. Erſchiene er nicht, ſo hätte Hamlet ſein Wort halbwegs eingelöst, denn ſubjectiv hat er ja die von ihm geforderte That gethan, und die tragiſche Schlinge, in der er zu erſticken droht, wäre alſo wenigſtens gelockert, der Geiſt ſchnürt ſie aber wieder erbarmungslos zu.

Wie hier beim Erſtechen des Polonius der nackte,

tückische Zufall eingreift — Hamlet erscheint als tragischer Pechvogel —, das ist so verwegen, dass ich nichts damit zu vergleichen wüsste.

Dass Hamlet's Vorhaben nachher ganz versumpfen muss, versteht sich von selbst. Es folgt seine Verschickung nach England; sein Zusammentreffen mit den Truppen des Fortinbras, dem ihn der Dichter abermals contrastirend gegenüberstellt. Diese ganze Episode wird bei der Bühnenaufführung des Stückes ausgelassen, wobei leider ein schöner Monolog Hamlet's verloren geht, der allerdings nur eine neue Variation über das Thema darstellt, welches dem Monolog am Schlusse des zweiten Actes zu Grunde liegt, der aber klar und hell die eigentliche Wurzel der Thatlosigkeit Hamlet's beleuchtet in den Worten:

Sei viehisches Vergessen, oder sei's
Ein banger Zweifel, welcher zu genau
Bedenkt den Ausgang — ein Gedanke, der,
Zerlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur
Und stets drei Viertel Feigheit hat — ich weiß nicht,
Weswegen ich noch lebe, um zu sagen:
„Dies muss geschehn;" da ich doch Grund und Willen
Und Kraft und Mittel hab', um es zu thun.

Im Übrigen bleibt der Schauplatz den Gegenspielern Hamlet's überlassen, an welchen der Zuschauer ein selbstständiges Interesse nicht nimmt.

Nur der rührende und liebliche singende Wahnsinn Ophelia's blüht in dieser dramatischen Wüstenei als fremdartig schöne Blume. Über den Ursprung dieses Wahnsinns, wie über den Charakter und das Schicksal Ophelia's, ist viel gefabelt worden, so klar und einfach die Sache auch ist. Manche Ausleger glaubten die häßliche Annahme eines Fehltrittes der Ophelia machen zu müssen, die doch nichts ist als ein reines, liebliches Kind, das voll unschuldigen

Vertrauens in dieſe traurige Welt tritt, in der ſie ein großes, ihr noch dunkles Glück ahnungsvoll erwartet, dem die jungen Triebe ihres Herzens und ihrer keuſchen Sinne leiſe entgegenreifen. Ihren Vater, der ihr ein guter weißhaariger Papa iſt, liebt ſie mit kindlicher Zärtlichkeit, und von des Prinzen Werben iſt ihr Herz berührt. Das Edle, Hohe in ihm zieht ſie an. So zeichnet ſie der Dichter in der dritten Scene des erſten Actes mit zarten aber deutlichen Strichen. Dieſe Scene reiht ſich an jene, in welcher Hamlet aus ſeinem Hinbrüten durch die Kunde von der Erſcheinung des Geiſtes geriſſen wird und mit unheimlicher Freude die Nacht erſehnt, in der er dem Geiſte, ſeinem tragiſchen Schickſal, begegnen ſoll. Tief poetiſch wirkt nun der Contraſt mit dem jugendlich lebensluſtigen Laertes, der, von ſeinem Vater geſegnet, nach dem fröhlichen Frankreich abreist, und mit Ophelia, die im Stillen von eben jenem Hamlet ihr unſchuldiges Glück erhofft, den eben das Winken einer Geiſterhand aus dem Leben heraus in eine nächtliche Region lockt, wo das Wort „Glück“ keinen Sinn mehr hat. Bruder und Vater, die von Hamlet's wahrem Weſen keine Ahnung haben, warnen ſie, ſie nimmt die Warnung achtungsvoll auf, ohne ſie zu verſtehen. Außer dieſer ſinnigen Contraſtwirkung iſt durch dieſe Scene das Verhalten der Gegenſpieler in den nächſten zwei Acten vorbereitet, das zum Theil von der Annahme ausgeht, Hamlet's verändertem Weſen liege eine unglückliche Liebe zu Ophelia zu Grunde. Am Anfange des zweiten Actes erſchreckt Ophelia zum erſtenmale das Düſtre und Unheimliche in Hamlet's Weſen, der plötzlich, wie das Unglück, in ihre magdliche Kammer gekommen war. Was er bei ihr wollte? Vielleicht ſein zerrüttetes, wirklichem Wahnwitz nahes Gemüth wieder ordnen und glätten an dem Anblick ihrer reinen und

beſänftigenden Unſchuld, und in ihren Augen leſen, ob denn auch in dieſem keuſchen, guten Herzen das Entſetzliche, Treuloſe, Gemeine ſchlummere, das ihm ſeine Mutter aus einem Gegenſtand der Liebe und Ehrfurcht in einem Gegenſtand der Verachtung verwandelt hat. Die fürchterliche Enttäuſchung an der Mutter hat Hamlet das ganze weibliche Geſchlecht vergiftet. In der angſtvollen Erzählung Ophelia's von dem Beſuche Hamlet's meinen wir das kleine Herz eines erſchreckten Vögelchens heftig pochen zu fühlen. So wenig Ophelia die Warnung der ihrigen verſtand, ſo wenig verſteht ſie die verzweifelnde Frage in Hamlet's langem, prüfendem Blick, ſein Kopfſchütteln. Nun beginnt jenes Umſchleichen, Ausholen und Beobachten des in ſeinen Wahnſinn verlarvten, ſeiner Umgebung ganz räthſelhaft gewordenen Hamlet, welches das variirte Thema einer ganzen Reihe von Scenen des zweiten und dritten Actes bildet, und das Hamlet ungeduldig, aber nicht ohne ſelbſtgefälliges Vergnügen darüber, das Centrum der allgemeinen Aufmerkſamkeit zu ſein, über ſich ergehen läſst. In dieſem Ausholungsverſuchen iſt eine Steigerung. Zuerſt verſucht Polonius ſein Glück, den Hamlet foppt und auf falſche Fährte lockt, dann kommen Roſenkranz und Güldenſtern an die Reihe, die ſo ſchlecht beſtehen, daſs Hamlet ſie entlarvt, nicht ſie ihn, und dann — Ophelia. Als Köder wird ſie ihm ſcheinbar abſichtslos in den Weg gelegt, damit er ſich vor ihr, vom König und Polonius behorcht, verrathe. Sie muſs zum Schein beten, damit ihn ihr Alleinſein nicht miſstrauiſch mache. Alſo auch ſie in den Reihen ſeiner gemeinen Wiederſacher! Da hat er die Antwort auf die bange Frage, die ſein ſtummer Blick an ſie geſtellt hat. Auch ſie! Auch ſie! Alſo iſt alle Unſchuld und Sittſamkeit nur Scheinen ohne Weſen, alle Frauen ſind wie ſeine

Mutter. Aus dieſer Bitterkeit heraus ſpricht er zu ihr die grauſamen Worte, in denen er ſeine Zerrüttung, ſein Irreſein an Allem grell und rückſichtslos ausſpricht, ohne zu ahnen, daſs ſein verſtellter Wahnſinn den dunklen Samen wirklichen Irrſinnes in dieſe zarte Seele ſtreut, die ihn liebt, ohne ihn zu verſtehen, und die auch nicht ahnt, daſs ſie ihn gekränkt hat. Von da an fühlt der Zuſchauer, daſs Ophelia über die traurige Verwandlung ihres Geliebten wehmüthig träumt, über ſie ſinnt, ohne ſie zu begreifen. „Weh mir, wehe, daſs ich ſah, was ich ſah und ſehe, was ich ſehe!“ Sie hätte ſich als Frau ſeinem von ihr verehrten, ihr grenzenlos überlegenen Weſen ganz hingegeben und angeſchmiegt, jetzt fühlt ſie ſich von ſeinem Wahnſinn liebend mitverwirrt. Und nun der plötzliche, gräſsliche Tod ihres Vaters mit den frommen, weißen Haaren von der Hand ihres Geliebten, über den ſie weint mit der Heftigkeit eines erſten Schmerzes. Sie iſt nun verwaist, erdrückt von einem Schickſal, das ihr ganz dunkel iſt. Sie war ja wie Hamlet, ihm ſeelenverwandt: ihr lieber, alter Vater war ihr Alles, wie ihm der ſeinige. Vielleicht hat es ſie an Hamlet ſympathiſch berührt, daſs er ſich in den Tod ſeines Vaters ſo gar nicht finden konnte. Und nun tödtet er, den ſie in Schmerzen liebt, das Einzige, was ihr geblieben iſt. Da bricht ihr das Herz, ihr Nichtverſtehen deſſen, was ihr widerfährt, ihr banges Fragen, wie das Alles möglich iſt, geht in Irreſein über, ein Wahnſinn, voll Anmuth und Artigkeit, wie ſie ſelbſt, verſchleiert ihr die Welt. Alte Lieder und Weiſen, mit denen die Einfalt ihrer erwachenden Liebe geſpielt hat, ihres Vaters weißes Haar, Grab und Bahre, der Stein zu ſeinen Häupten und der tödtliche Druck auf ihrem Herzen, das Alles ſchwimmt traumhaft vor ihrer Seele. Dazwiſchen die Rathloſigkeit der Verwaisten, die rührenden

Rachegedanken in diesem Taubenherzen, und ihre geliebten Blumen. So dämmert sie hin, bis der Tod sie erlöst. Ohne zu wissen, dass sie in Gefahr ist, schwimmt sie singend, von ihren Gewändern getragen, den Strom hinab in den Tod.

In diesem unsäglich schönen, fast unerträglich rührenden Bilde leuchtet Shakespeare's Dichterkraft im vierten Act in vollem Glanze auf.

Der fünfte Act weist noch Eine schöne und überaus stimmungsvolle Scene auf, die berühmte Kirchhofsscene, in welcher Hamlet's Charakter noch einmal durch Contrastirung mit dem Todtengräber, der sein trauriges Geschäft lustig betreibt, ich weiß nicht, zum wievieltenmale, erläutert wird. Überhaupt scheint es mir mehr als Zufall, dass Shakespeare die Leere zwischen dem Culminationspunkte der Tragödie und dem Ende Hamlet's mit musikalisch melancholischem Stimmungsgehalte ausfüllte, neben welchem eine, wie ich meine, ziemlich interesselose Handlung (der Aufstand des Laertes und die Intrigue, die der König mit ihm gegen Hamlet plant) dahinrasselt.

Wollte ich Ihnen Alles sagen, was ich, „Hamlet" betreffend, noch auf dem Herzen habe, so müsste ich besorgen, Ihre Aufmerksamkeit zu ermüden.

Ein neuerer Hamletforscher, Hermann Türck, dessen Ansicht über den Charakter Hamlet's manche Verwandtschaft mit der von mir verfochtenen aufweist, meint, Hamlet befinde sich inmitten einer schweren geistigen Krisis, wie sie jeder höhere Mensch in diesem Alter durchmache. Die jugendlich optimistische Weltansicht sei durch die traurigen Erfahrungen gelegentlich des Todes seines Vaters eben in ihm zusammengebrochen, und er befinde sich gerade in der Durchgangsphase trostlosesten Pessimismus, aus dem er sich, wie manche Anzeichen verrathen, zu einer männlichen,

illusionslosen, aber nicht verzweifelten Betrachtungsweise der Dinge emporentwickeln dürfte. In dieser Periode, da er nur mit sich beschäftigt sei, überrasche ihn die Aufgabe, seinen Vater zu rächen; das Centralmotiv des Stückes sei aber nicht die ihm anbefohlene und von ihm nicht geleistete Rache, sondern die erwähnte geistige Krisis. Ich weiß sehr wohl, dass sich die Seelenlage Hamlet's, wie ich sie Ihnen ausführlich geschildert habe, als eine Phase in der Entwickelungsgeschichte eines bedeutenden Menschen auffassen lässt, obwohl ich nicht glaube, dass Hamlet aus dieser Phase gesundet und geläutert, wie etwa Goethe aus seiner Wertherperiode, hervorgehen könnte, wenn auch der Degenstich des Laertes seinem Leben kein vorzeitiges Ende machte.

Aber die Auffassung des „Hamlet" als einer dramatischen Darstellung einer entscheidenden Krisis in der Bildungs- und innerlichen Entwicklungsgeschichte eines genialen Menschen widerstrebt mir gründlich. Bildungsgeschichten sind uns ein geläufiger und beliebter Gegenstand poetischer Darstellung, nicht aber Shakespeare. Seit „Wilhelm Meister" beschreibt der moderne, naturwissenschaftlich gestimmte Roman mit Vorliebe das Werden eines Charakters, das Drama Shakespeare's stellt immer das Sein und das Wesen eines Menschen dar, und wird von der Frage: Wie ist dieser Mensch so geworden und was wird aus ihm werden? überhaupt gar nicht beunruhigt. Shakespeare ist das Wesen eines Menschen etwas keiner Erklärung bedürftiges, etwas schlechthin gegebenes; zum Typus eines Hamlet schien ihm allerdings dessen Jugend ebenso wesentlich zu gehören wie zum Lear-Typus das hohe Alter, das Jungsein ist ihm ein Charakterzug Hamlet's, aber dessen Seelenlage durch seine Jugend zu erklären und als das vergängliche Product einer Krisis aufzufassen, wie man sie in der Jugend durch-

macht, lag ihm ferne. Ihm war der Charakter eines Menschen etwas Absolutes, und daher haben seine Gestalten, Hamlet insbesondere, das Typische, Monumentale und Ewige. Ich glaube, man entfernt sich von der Naturwahrheit, wenn man Shakespeare solche, einem späteren Zeitalter angehörige Intentionen andichtet, wie es die Absicht wäre, eine Entwickelungskrankheit eines im Werden begriffenen genialen Menschen darzustellen.

Damit streite ich nicht gegen die Richtigkeit der Ansicht, dass jeder ideale Mensch eine Hamlet'sche Periode durchlebt, ich bezweifle nur, dass diese Ansicht Shakespeare deutlich war und dass er sich von ihr bei der Abfassung des Hamlet leiten ließ.

Hamlet'sche Menschen tauchen im Leben in jeder Epoche der Aufklärung auf, überall und immer, wo ein Mittelalter in eine Neuzeit übergeht, bei ganzen Völkern, in einzelnen Volksclassen und Familien. Die frisch eingeimpfte Intelligenz und Bewusstheit wirkt auf Menschen, die sich noch nicht an sie gewöhnt haben, die von ihr beherrscht und verwirrt werden, statt sie zu zähmen und zu benützen, wie sie das Element des Feuers benützen, anfänglich immer störend, ja zerstörend und lähmend. Werfen Sie nur einen Blick auf die Dichtungen Turgenjew's, in welchen der Hamlet-Typus als ein solcher Repräsentant eines Zeitalters der Aufklärung in zahllosen Variationen vorkommt.

Auch Shakespeare lebte in einem solchen Zeitalter, auch damals tauchte Hamlet, der Dämmerungsfalter, in vielen Exemplaren auf, und erregte die Aufmerksamkeit des Dichters. Ich habe neulich erwähnt, dass eine Ahnung von zeitschildernder Tendenz Shakespeare beim Dichten seines „Hamlet" mit inspirirt haben dürfte. Aber weiter darf man nicht gehen, ohne einer Theorie zuliebe die geistige Physiognomie

Shakespeare's zu fälschen. Eine geschichtliche Auffassung des Hamlet als des Productes bestimmter Welt- und Zeitverhältnisse lag Shakespeare nicht im Sinne. Ein Moderner würde den Hamlet dargestellt haben als einen Jüngling, der den mittelalterlichen Anschauungen seiner Väter, insbesondere dem Axiom, dass Blutrache Sohnespflicht sei, in Folge der in Wittenberg eingesogenen modernen humanen Ideen entwachsen ist, als ihm der Auftrag ertheilt wird, Blutrache zu üben. Bei Shakespeare findet sich von diesem Gedanken nicht die leiseste Spur, aber ich weiß aus eigener Erfahrung, dass der nachdenkliche Leser eine gewisse Versuchung zu bekämpfen hat, diese Idee zwischen den Zeilen herauszulesen. Und gerade so ergieng es mir mit der vorhin abgelehnten Ansicht, welche Türck vertritt.

Will man durchaus von einer Idee sprechen, welche Shakespeare beim Schaffen seines „Hamlet" begeisterte, so war es die ewige Wahrheit, dass zwischen dem, was dem Menschen auf Erden begegnet, was er unabweislich zu thun und zu leisten hat, so sauer es ihm werden mag, und zwischen dem, was er ist und möchte, eine unschlichtbare Disharmonie besteht, so dass der fragende Seufzer der Menschenbrust: Wie komme ich eigentlich zu dem Allen? begreiflich ist. Beim geistig und sittlich außerordentlichen Menschen kommt dies in greller Weise an den Tag, so dass ihm schier unmöglich wird, wozu er keine Lust hat, aber auch der alltäglichste Sterbliche erlebt dieses Heroenschicksal Hamlet's in irgend einer alltäglichen Form. Auch aus dem Menschenauge, das aus dem von Kohle geschwärzten Gesicht eines Heizers blickt, der einen Augenblick aus seiner Hölle im eisernen Schiffsrumpf auf Deck kommt, um Luft zu schöpfen und einen Blick auf Meer und Himmel zu werfen, spricht die stumme Frage: Wie komme ich zu alledem, was ich

muſs? Und alle Menſchenherzen „unter dem himmliſchen Tag“ ſtellen dieſe Frage, „jegliches in ſeiner Sprache“, und keines findet eine Antwort. Die Meiſten gewöhnen ſich, wie der Todtengräber in „Hamlet“, an das Widrige, das ihnen obliegt, und treiben's endlich gar vergnügt. Aber ein Verſtändnis für Hamlet, der ſich in das, was er zu leben und zu leiſten hat, ſo gar nicht ſchicken kann, iſt auch dem mit ſeiner Lebensaufgabe ausgeſöhnteſten, glücklichſten Menſchen geblieben, und wenn Hamlet ſich in dem berühmten Monolog fragt: Warum werfe ich nicht eigentlich all' den Kram hin, mit dem ich mich plage, und nehme meinen Abſchied? ſo wird Mancher, dem man's gar nicht anmerkt, denken: Ich befinde mich zwar ganz erträglich, aber . . . Hamlet, Hamlet, ich verſtehe dich doch gar wohl.

Darum iſt „Hamlet“ ein unſterbliches Werk, weil dieſe ewige Stimmung der Menſchenſeele in ihm Geſtalt und Leben gewonnen hat.

XI.

Wer Grillparzer's „Esther"-Fragment naiven Sinnes so spielen sieht, wie es im Burgtheater gegeben wird, d. h. bis zum Abgange des Königs mit seiner Braut, hat kaum die Empfindung, ein Fragment gesehen zu haben. Zwar hat er bemerkt, dass in den Höflingsscenen des ersten Actes allerlei weitläufige Intriguenfäden angesponnen wurden, deren Mittelpunkt die verstoßene Königin Vasthi ist; auch wurden verschiedene Charaktere mit einer Ausführlichkeit exponirt, die darauf hindeutet, dass sie im ferneren Verlaufe des Stückes noch wichtige Rollen zu spielen haben, die sie im zweiten Act noch nicht spielen. Man hat aber dessen ungeachtet wenn in dem langen Gespräche des Königs mit Esther diese beiden Herzen, die für einander bestimmt zu sein scheinen, sich finden, den Eindruck eines definitiven, befriedigenden Abschlusses. Der König und Esther haben sich „gekriegt". Das Intriguenspiel des ersten Actes erweckt keine ernstliche Spannung auf seinen ferneren Verlauf, sondern wirkt nur als Hintergrund, von dem sich das Verhältnis Ahasverus—Esther in reiz- und sinnvollem Contrast abhebt. Mitten unter höfischen Intriguen, in einer Welt des Schleichens, Lauerns und Conspirirens, schlangenartiger, kriechender Schlauheit und Berechnung ein schöner,

reiner Herzensbund zwischen zwei Menschen, von denen zufällig er die Krone Asiens trägt und sie das Kind eines verachteten Volkes ist; nichts als das wechselseitige Empfinden ihres menschlichen Wertes hat sie zusammengeführt. Der flüchtige Schatten von Gefährdung, den die Drohungen der Gruppe Zares—Theres—Bigthan über das sonnige junge Liebesglück des edlen Paares werfen, scheint nur das Bild erst ganz wahr und vollständig zu machen, ohne dass wir für die Sicherheit der beiden Menschen, die wir lieb gewonnen haben, ernstlich zu zittern brauchten. Man möchte meinen, dass der Dichter, als er den zarten Faden der Handlung bis zu diesem Punkte gesponnen hatte, selbst von der Empfindung beschlichen worden sei, sie bis zu einem definitiven Abschluss entwickelt zu haben; und dass er die weitere Arbeit nicht eigentlich abgebrochen, sondern dass er vielmehr erkannt habe, dass das schon Geleistete den vollen Wert eines kleinen Ganzen habe. Sein Nichtfortsetzen ließe sich also auffassen als der Beschluss, das schon Gedichtete für ein Ganzes zu erklären. Wäre dies wahr, dann dürften wir „Esther" gar kein Fragment nennen; denn dass dieses kleine Ganze sich zufällig gebildet hat beim Versuch, ein größeres Ganzes zu schaffen, von welchem es anfänglich nur einen Theil vorstellen sollte, und dass dieser Versuch nachher aufgegeben wurde, ist an sich gleichgiltig.

Aber wenn auch kein Fragment, ganz fertig wäre „Esther" darum doch nicht. Um sie zu vollenden, hätte der Dichter zwar so gut wie nichts hinzuzusetzen gehabt, wohl aber Einzelnes wegzunehmen und zu verändern, was lediglich Vorbereitung für die späteren aufgegebenen Acte ist. Höchstens einige leise und zarte Striche waren noch hineinzumalen, durch welche die Seele, die Idee dieses

zufällig gewordenen Kunstwerkes um ein Geringes deutlicher geworden wäre: wie nämlich Hofkabalen niedriger Menschen ohne ihr Wissen und Wollen einem König etwas schaffen, von dessen Existenz und Möglichkeit diese Leute gar keine Ahnung haben, reines, menschliches Herzensglück im Besitze einer Frau, die ihn versteht und liebt; mit feinem Humor müsste zum Vorschein kommen, wie sie, indem sie den König durch ein Weib abhängig machen wollten, ihn frei gemacht haben durch den Gewinn einer echten Freundin und Helferin. — Ob eine andere Hand diese von Grillparzer nicht gethane künstlerische Arbeit für ihn zu thun vermöchte, will ich nicht untersuchen. Jedenfalls ist dieser Weg, „Esther" fertig zu machen, ihr die letzte Spur fragmentarischen Charakters zu benehmen, der einzige, auf welchem ein Gelingen wenigstens denkbar ist. Die Versuche, sie eigentlich fortzusetzen, werden immer mißglücken. „Man kann ebensowenig weiterdichten, wo ein anderer aufgehört hat, als weiterlieben, wo ein anderer aufgehört hat," sagt Friedrich Hebbel mit vollem Recht.

Aus zwei Gründen ergibt sich aber, dass die Vermuthung, Grillparzer habe die beiden geschriebenen Acte als ein Ganzes erkannt, so plausibel sie scheint, falsch ist. In einem Gespräche mit Frau Auguste von Littrow, welches in dem Buche „Aus dem persönlichen Verkehre mit Franz Grillparzer" ausführlich erzählt ist, bezeichnete Grillparzer den Genuss, den „Esther" bieten könne, ausdrücklich als einen „unvollkommenen Genuss". „Diese Bruchstücke sind wirklich nur Theile eines ungeschrieben gebliebenen Dramas, ich habe den Liebesscenen nicht die Bedeutung gegeben, welche man ihnen beimisst, indem man das Stück damit abgeschlossen und keiner Steigerung mehr fähig hält. Die große Anzahl von Personen, die mit verschiedenen Interessen auf-

treten, deren weiter keine Erwähnung geschieht, zeigt ja schon, dass das Drama in dieser Liebesscene seinen Abschluss nicht finden könne, ja ich hatte dieselbe nicht einmal zum Actschluss bestimmt gehabt."

Zweitens hat Grillparzer die Ausarbeitung der „Esther" nicht mit dem Schlusse der Liebesscene, sondern mitten in der ersten Scene des dritten Actes abgebrochen. Die Schlussscene des zweiten Actes und der Anfang des dritten ist in seinem Nachlasse vorgefunden und in der sechzehnbändigen, von Professor Sauer besorgten Ausgabe seiner sämmtlichen Werke abgedruckt worden.

„Esther" muss also im Sinne ihres Schöpfers als ein wirkliches und wahrhaftiges Fragment bezeichnet werden, obgleich es möglich wäre, dasselbe zu einem Ganzen abzuschleifen.

Wie hat sich nun Grillparzer den ferneren Verlauf seines Dramas gedacht? Um dieß zu ermitteln, sind wir auf drei Quellen angewiesen: auf die schon erwähnte Erzählung der Frau von Littrow über die ihr von Grillparzer hierüber gemachten Mittheilungen, auf das genaue Studium des vorliegenden Fragments und auf das Studium der Quellen, aus welchen Grillparzer den Stoff schöpfte, den er zu gestalten und mit seinem Gehalte zu durchdringen gedachte.

Diese Quellen müssen benützt werden unter steter Berücksichtigung der menschlichen und dichterischen Eigenart Grillparzer's. Eine schriftliche Skizze der ungedichteten Acte ist im Nachlasse nicht vorhanden; nur einige Zeilen, denen eine römische V. vorgesetzt ist, beziehen sich auf eine Scene, die wohl im fünften Act ihre Stelle finden sollte, da eine Aufzeichnung, die einen Vorfall im zweiten Act angeht, mit einer II. versehen ist.

Die Erzählung der Frau von Littrow ist kurze Zeit nach dem Gespräche aus dem Gedächtnis niedergeschrieben; wie Frau von Littrow selbst sagt, füllt sie nur wenige Seiten und das Gespräch währte über anderthalb Stunden. Wir dürfen daher trotz der gespannten Aufmerksamkeit, mit welcher die pietätvolle Besucherin den Worten des Dichters lauschte und unter Voraussetzung eines ungewöhnlichen Gedächtnisses wohl annehmen, dass wir die Mittheilungen Grillparzer's über die späteren Acte der „Esther" nicht durchaus in seinen eigenen Worten besitzen; sie sind durch das Medium eines fremden Geistes hindurchgegangen. Dieß fiele nicht so sehr ins Gewicht, wenn Grillparzer seiner Zuhörerin die Fabel der „Esther" zusammenhängend, lückenlos und in geordneter Folge zu Ende erzählt hätte. Aber das that er nicht. Er vermochte es nicht; die Fabel des Stückes stand nicht deutlich vor seiner Seele. Er klagte, dass ihm infolge jenes unglücklichen Falles der Gang der „Esther", wie so Vieles, nicht mehr erinnerlich sei. Im Verlaufe des Gespräches, sich angestrengt besinnend und angeregt durch Fragen seiner Besucherin, kamen ihm Erinnerungen an einzelne Scenen, und hellte sich ihm der Gedankengehalt, den er in dem Stücke niederzulegen gedachte, nach und nach auf, und er lieh seinen Erinnerungen Worte, wie sie ihm gerade kamen. Zum Schlusse verwunderte er sich selbst, „wie er so viel darüber noch habe aus seinem alten Kopf zusammenbringen können".

Mehrere Einzelnheiten beweisen, dass ihm sein Plan in der That nicht mehr recht gegenwärtig war. Er sagte sogar, er habe nicht mehr ausgearbeitet, als was das Publicum schon kenne. Wir wissen jetzt, dass die Schlussscene des zweiten Actes und der Anfang des dritten fertig war; und den Inhalt dieser Schlussscene gab er nicht ganz

richtig wieder. Auch abgesehen von der langen Zeit seit dem Arbeiten an der „Esther“ und der beklagten Schwächung seines Gedächtnisses, ist dieß bei der Art, wie Grillparzer dichtete, leicht erklärlich. „Ich habe wohl ziemlich Alles vorher gewußt, im Großen und Allgemeinen, den Gang und auch einzelne Scenen, aber aufgeschrieben hab' ich mir immer wenig. Was Schiller die lichte Dämmerung der Gedanken nannte — ein Bewußtsein der Absicht ohne Deutlichkeit des einzuschlagenden Weges, — das war es auch bei mir, und ganz besonders bei der „Esther“, deren Ziel und Plan mir vorschwebte mehr wie eine Musik . . .“

Das Ziel, das ich erreichen möchte, ist, etwas von dieser Musik zu erhaschen und auch Ihnen vernehmbar zu machen. Mehr läßt sich nicht leisten, und auch dies Wenige läßt sich auf durchaus verstandesmäßigem, streng beweisendem Wege nicht erreichen. Wie vermöchte man jetzt z. B. ein Scenarium der fehlenden Acte zu construiren, wenn Grillparzer selbst keines hatte, weder auf dem Papier noch in der Seele? Sollten wir einmal eine Naturwissenschaft von der Poesie besitzen, — was Gott verhüten möge —, d. h. die Naturgesetze genau kennen, nach welchen das dichterische Schaffen erfolgt, so wäre es vielleicht möglich, aus dem gegebenen Fragment methodisch das Ganze aufzubauen, heute wäre ein derartiges Unternehmen aussichtslos, und Sie müssen mir daher schon erlauben, ein wenig zu rathen, zu dichten, und das, was ich zu bieten habe, so anspruchslos hinnehmen, als ich es gebe.

Wenn man Grillparzer's Mittheilungen an Frau von Littrow liest, so wird man sich vergebens bemühen, etwas von dieser Musik zu erlauschen, und das ist begreiflich. Das, was einen rechten Dichter zum Schaffen lockt und reizt, die Vorempfindung der Genüsse, die das fertige Werk aus-

ſtrahlen ſoll, kann er dem Hörer nur verſchaffen, indem er das Werk ſchafft. Er hat kein anderes Mittheilungsmittel dafür — zu unſerem Heile, denn darum bleibt ihm eben kein anderer Ausweg übrig, um ſeinen Mittheilungstrieb zu befriedigen, als zu dichten. Was Grillparzer Frau von Littrow ſagte, iſt eine ziemlich nüchterne und unvollſtändige Aufzählung äußerer Begebenheiten, die in den folgenden Acten vorkommen ſollten, und einige kurze Mittheilungen über den Knotenpunkt des ganzen Stückes. Hätte er ihr über den Inhalt der beiden erſten, ſchon gedichteten Acte in analoger Weiſe berichtet, ſo würden wir in dieſem Berichte wohl auch gerade das vermiſſen, was den dichteriſchen Wert dieſer beiden Acte ausmacht, das eigentlich Grillparzer'ſche, eben jene Muſik, die ihm vorſchwebte, als er ſie ſchuf.

Das Gerüſte der äußeren Handlung, das Grillparzer in das blüthenreiche, lebendige Immergrün ſeiner Dichtung zu hüllen gedachte, deckt ſich in der Hauptſache mit der Geſchichte „Eſther's," wie ſie in der Bibel erzählt wird; nur Einzelheiten ſind gemildert; aus äſthetiſchen Gründen entfernte er den großen Galgen, an welchen Haman den Mardochai hängen will, und an dem er ſelbſt ſtirbt, und die Ausrottung des jüdiſchen Volkes verwandelte er in die Auslieferung ſeiner heiligen Bücher und die Unterdrückung ſeines Cultus.

Sie können das ausführlich in dem Buche der Frau von Littrow nachleſen.

Während Eſther die berühmte Scene mit dem König hat, harrt Mardochai am Thore des Palaſtes ſorgenvoll ihrer Rückkehr. Da begegnen ihm drei wichtige Dinge: er kommt durch einen Zufall auf die Spur einer Verſchwörung, deren Fäden in der Hand der Vaſthi zuſammenlaufen, ohne zu ahnen, wem ſie gilt; er beleidigt Haman's Dünkel, der,

aufgebläht über das inzwischen erfolgte Gelingen seines Planes, ins Freie herausstolzirt, indem er sich nicht vor ihm niederwirft, ja ihn gar nicht beachtet; und er erfährt endlich, dass seine Esther Königin geworden ist. Dadurch wird ihm klar, dass die Verschwörung ihr gilt, und er eilt in den Palast, um sie zu retten. Damit schließt der zweite Act.

Bei der Königin nicht vorgelassen, schickt er ihr einen warnenden Zettel. Diesen Zettel gibt Esther in der ersten Scene des dritten Actes dem König. Sein Inhalt lautet:

„Die Kön'gin Vasthi spinnt geheimen Anschlag
Mit einem Theres, der des Königs Mundschenk,
Drum sei gewarnt."

Unterzeichnet „Mardochai". Esther verleugnet, dass sie Mardochai kenne. Sie beklagt, dass der König um ihretwillen in Gefahr komme, der König aber vermuthet sogleich, dass die Verschwörung ihr und nicht ihm gelte, denn was hätten sie von seinem Tod? Hier schließt Grillparzer's Fragment. Die Schenken Bigthan und Theres erscheinen, um dem Königspaar in goldenen Bechern den Morgentrunk zu kredenzen; Theres der Königin, Bigthan dem König. Dieser heißt Esther die Becher vertauschen. Das ist gegen die Absicht der Verschworenen, welche seinen Tod nicht wollen, und so fällt Bigthan dem König zu Füßen und gesteht das geplante Verbrechen. Wie der König mit den Schuldigen verfährt, bleibt dunkel. In der Bibel werden beide gehängt. Da Grillparzer den Bigthan später noch erwähnt, wurde er wahrscheinlich begnadigt und nur Theres als der unmittelbar Schuldige geopfert. Der König aber befiehlt, den Namen des Mardochai, den Esther nicht kennen will, um ihre Herkunft nicht zu verrathen, in die Jahrbücher einzutragen.

Inzwiſchen fährt Mardochai fort, dem Haman die Ehrfurcht zu verweigern; das läſst dieſem keine Ruhe. „Daſs Mardochai das Haupt nicht vor ihm beugt," ſchreibt Grillparzer auf dem einzigen Blatte des Nachlaſſes, das einige Notizen über „Eſther" enthält, „liegt wie eine Krankheit auf ihm. Dieſe Geringſchätzung, indeß alles vor ihm auf den Knieen liegt, läſst ihn nicht eſſen, nicht ruhen. Eitelkeit ſein Grundzug." Er überträgt ſeinen Haſs auf alle Juden und beſchließt, von Bigthan darin beſtärkt, den König zu ihrer Verfolgung anzuſtacheln. Ihr Cultus ſoll unterdrückt werden, und ſie müſſen ihre heiligen Bücher den Perſern ausliefern. Die Vollmacht hierzu erwirkt er vom König in einer großen Scene, in welcher er ihm vorſtellt, wie die Verſchiedenheiten der Religionen im Staate nicht zu dulden ſeien, und welche Gefahren daraus entſpringen können. In dieſer Scene wären offenbar allerlei Fragen zur Sprache gekommen, die das Verhältnis der Religion zur weltlichen Macht, Glaubensfreiheit u. dergl. betrafen. Jedenfalls nicht in Form akademiſcher Erörterungen, ſondern dramatiſch und charakteriſtiſch, indem die Theorien des Haman, der einen Glauben, deſſen Bekenner vor ihm keinen Reſpect haben, unterdrücken will, aus gereizter Eitelkeit und Rachſucht entſprangen. Was den König beſtimmen mag, dieſem Vorſchlag Gehör zu ſchenken, wird ſpäter zur Sprache kommen. Mardochai und das jüdiſche Volk erlangt Kenntnis von dieſem Befehl, der den Beſtand des jüdiſchen Glaubens bedroht, und als Bote des Jammers ihres Volkes tritt Mardochai wie ein Gottgeſandter, wie ein Prophet, vor Eſther. (In der Bibel verhandelt er durch einen ihrer Kämmerlinge mit ihr.) Er, auf deſſen Geheiß ſie vorher ihren Glauben und ihre Abkunft verheimlicht hat, damit ſie Königin werden könne, und damit es nicht heiße,

„Daſs irgend einer Ehre irgend unwert
Das Volk des Herrn,“

befiehlt ihr nunmehr, dem König offen ihren Glauben und ihre Abkunft zu bekennen und so ihr Volk zu retten. Eſther weigert ſich zu gehorchen. „Durch Schweigen iſt ſie Königin geworden, durch Verheimlichen iſt ſie es geblieben; ſie mag auch den König lieben, umſoweniger aber fühlt ſie Neigung, das Schickſal der Vaſthi zu erfahren. Sie iſt auch nicht ſo rein geblieben als ſie war und ſchon durch den Zwieſpalt ihrer Stellung wird ſie demoraliſirt“ . . . „Sie kann den König für die Juden gewinnen dadurch, daſs ſie, die Geliebte, dem verhaſsten Volke angehört, ſie kann ihn aber auch dadurch für ſich verlieren.“ Jedenfalls klammert ſie ſich, da Mardochai nicht abläſst, ſie zu beſtürmen, an den Vorwand der Unmöglichkeit, ungerufen vor den König zu treten, denn nach perſiſchem Geſetz muſs Jeder ſterben, der dieß wagt, wenn nicht der König zum Zeichen der Gnade ſein goldenes Scepter gegen ihn ausſtreckt. Aber auch dies erweicht den unerbittlichen Mardochai nicht, und es iſt anzunehmen, daſs er ihr ungefähr ſo antworten ſollte, wie in der Bibel: Glaube nicht, daſs du verſchont bleiben wirſt, weil du im Hauſe des Königs biſt; und gerettet wird das Volk des Herrn gewiß, wenn auch du dich weigerſt, aber es iſt wohl möglich, daſs du vom Herrn um dieſer Zeit willen als ſein Werkzeug auf den Thron berufen biſt. Jedenfalls hat Eſther inzwiſchen ſchon gelernt, ſich als Königin zu fühlen, und die Üppigkeit und Hoffart des aſiatiſchen Hoflebens, wo Alles vor ihr im Staube liegt und jede Stunde neue Genüſſe bringt, hat ſie, die früher ſo keuſch und klug war, verweichlicht. Sie iſt aus der beſcheidenen Jungfrau zu einem gekrönten Weibe, der Herrin Aſiens, erblüht, und in dieſe ihre neue Welt tritt nun ihre verleugnete Vergangen-

heit, die existirt, auch wenn sie sie todtschweigt, in Gestalt ihres Oheims, der in ihrem Eheglück und in ihrem Königthum, das ihr Zweck ist, nur ein Mittel zu seinem Zwecke sieht, der Rettung des Volkes. Dass der Contrast zwischen einem über Nacht frauenhaft gewordenen Weibe, das nur seiner Liebe leben möchte, und sich dazu berechtigt, ja verpflichtet fühlt, und weltfremdem Priesterthum, dem solches Glück sinnloser Frevel ist, für Grillparzer großen dichterischen Reiz hatte, wissen wir aus „Des Meeres und der Liebe Wellen". Ich glaube, die Grenzen einer berechtigten Hypothese nicht zu überschreiten, wenn ich sage, dass wir uns das Verhältnis Mardochai—Esther ein wenig nach Analogie des Verhältnisses zwischen Hero und ihrem priesterlichen Oheim ausgestaltet denken müssen. Wie Hero, von der Liebe geweckt, ihrem Oheim mit frauenhafter Sicherheit begegnet, und keinen Sinn für das hat, was er von ihr heischt, sollte wohl auch Esther dem Mardochai mit dem Selbstbewusstsein einer liebenden Frau und einer königlichen Dame entgegentreten. Wie er sie nun doch zwingt, ihren Willen beugt, weil er sie durch die Unwahrheit, die sie sich von ihm hat aufzwingen lassen, beherrscht, das machte wahrscheinlich für Grillparzer den poetischen Zauber und den dramatischen Gehalt dieser großen Scene aus. Wahrscheinlich hatten sich zwischen Esther und solchen Persönlichkeiten am Hofe, die ihr anfangs fremd waren, auch inzwischen Beziehungen angeknüpft. Wie sich Hero, zum Weibe geworden, mit Janthe befreundet, von welcher die spröde Jungfrau nichts wissen wollte, so ist es wohl möglich, dass nun Zares, die treue Dienerin der Vasthi, Gnade vor ihren Augen findet, wenn diese, um Vasthi besser dienen zu können, der neuen Herrin heuchlerisch huldigt, wozu sie wohl auch Haman, dessen Macht dadurch wächst,

veranlaſst haben mag. Als erfahrene Günſtlingin muſs ſie es verſtehen, ſich einer jungen Königin unentbehrlich zu machen.

Nach der Unterredung mit Mardochai folgt die Scene, in welcher Eſther ungerufen, ihr Leben und ihre Stellung wagend, vor den König tritt.

Im erſten Act der „Eſther“ wird der Hergang der Verſtoßung der Vaſthi von Zares ausführlich erzählt. Sie kam nicht, als der König ſie berief. Und Zares hat ſie dazu angeſtiftet. Und Eſther kommt zum König, ohne daſs der König ſie ruft. Es iſt geradezu undenkbar, daſs eine derartige Analogie einem Dramatiker gleichgiltig ſein ſollte. Ihr Ungehorſam koſtete der Vaſthi die Krone. Es iſt daher anzunehmen, daſs eine Perſon, die Eſther ſtürzen will, ſich dieſes bewährten Mittels, des Königs Ungnade zu erregen, bedienen wird. Wahrſcheinlich reizt alſo Zares die Eſther, vor des Königs Angeſicht zu treten. In der Bibel läſst Eſther dem Mardochai ſagen, der König habe ſie ſeit dreißig Tagen nicht zu ſich berufen, ein Motiv, das Grillparzer gewiſs verwertet hat. Sie bangt alſo, ob ſie ſein Herz noch beſitze. Mardochai's Befehl, Anhänglichkeit an ihr Volk, ihres Herzens liebende Angſt und heuchleriſche Rathgeber, die ihr Verderben wollen, müſſen ſie alſo antreiben, den kühnen Schritt zu wagen. Es iſt nicht zu glauben, daſs Grillparzer nicht alle Quellen, die von Eſther erzählen, gekannt haben ſollte. Er hat z. B. wahrſcheinlich die Geſchichte Eſther's auch in der Verſion des Flavius Joſephus gekannt. Denn nur dort wird geſagt, daſs ſie aus dem Stamme David's war, was im erſten Act erzählt wird. Es müſste denn ſein, daſs dieſer Zug in Lope de Vega's „Eſther“ vorkommt. Wahrſcheinlich wuſste alſo Grillparzer auch, wie Eſther's Erſcheinen vor dem König

von einem alexandrinischen Übersetzer des Buches „Esther“ ausgemalt wird.

Sie hat Mardochai ersucht, er und ihr Volk mögen drei Tage für sie beten, und betet selbst drei Tage, in Trauergewänder gekleidet, Asche auf dem Haupt, und zerrauft ihr Haar. Kein Dichter wird dies ihr Gebet lesen können, ohne daran zu denken, es zu verwerten. Der innerliche Zwiespalt in Esther, von dem Grillparzer spricht, kommt darin deutlich zum Vorschein, während er sich in der Bibel kaum verräth. Grillparzer spricht in seiner Inhaltsangabe der „Esther“ Lope's von ihrem herrlichen Gebet. Es wäre interessant zu ermitteln, ob dieses Gebet das alexandrinische ist. Dann hatte Grillparzer von den alexandrinischen Zusätzen durch Lope Kenntnis. Die Beschreibung des Alexandriners von Esther's Erscheinen vor Ahasverus lautet so:

„Und es geschah am dritten Tage, da sie zu beten aufhörte, . . . da legte sie die Gewänder ihrer Herrlichkeit an, und da sie hervortrat, rief sie Gott an, ... und nahm die zwei Ehrenfrauen zu sich, und auf die eine stützte sie sich wie eine Weichliche, die andere aber folgte ihr und trug ihr die Schleppe. Und sie selber erröthete in der Blüthe ihrer Schönheit, und ihr Antlitz war heiter, wie Liebe begehrend, aber ihr Herz war furchtbeklommen. Und . . . da trat sie vor das Angesicht des Königs. Und er saß auf dem Throne seines Reiches, und war angethan mit jeglichem Gewand seines Glanzes . . . und gar furchtbar war er. Und er erhob sein Antlitz, das feurig strahlte von dem Glanze und blickte sie an im höchsten Zorne. Da fiel die Königin nieder und ward bleich und ohnmächtig, und neigte sich nieder auf das Haupt der Ehrenfrau. Und . . . besorgt sprang der König auf, von seinem Thron weg, und

nahm sie in seine Arme auf, bis sie wieder zu sich kam, und ermunterte sie mit freundlichen Worten, und sprach zu ihr: Was ist dir, Esther? . . . Fasse Muth, du sollst nicht sterben. . . . . Da erhob er seinen goldenen Stab und legte ihn auf ihren Nacken, und liebkoste sie und sprach: Sage an. Und sie sprach: Ich sah dich, o Herr, . . . und es erschrak mein Herz aus Furcht vor deinem Glanze, denn bewunderungswürdig bist du, o Herr, und voll Lieblichkeit ist dein Antlitz. Während sie sich aber mit ihm unterredete, fiel sie nieder aus Ohnmacht; und der König erschrak und seine ganze Dienerschaft suchte sie zu ermuntern."

So hat Gott ihr Gebet erhört: „Das rechte Wort gib mir ein in meinen Mund vor dem Löwen."

Züge, wie die angeführten, waren der rechte Samen, um Grillparzer's Seele dichterisch zu befruchten. Das war die rechte Farbe und Stimmung für ihn, wie sie süß und schwül wie Sirocco die ersten Acte der „Jüdin von Toledo" durchhaucht. Wie in diesem Stücke das Liebesverhältnis gipfelt in einer Scene, in welchem Rachel den innerlich schon Abtrünnigen wiedererobert, so sollte wohl auch „Esther" culminiren in der geschilderten Scene.

So empfängt die Äußerung Grillparzer's, er habe Esther zur Liebes- und nicht zur Tugendheldin bestimmt, die rechte Beleuchtung.

Nach Frau von Littrow hat es den Anschein, als sollte nun Esther ihren Gebieter sogleich um Gnade für ihr Volk bitten und der König nun erfahren, dass Mardochai, der Retter seiner geliebten Esther, auch ein Jude war, worauf die bekannte Demüthigung des Haman erfolgt. Dessen Hochmuth ist durch die heuchlerische Gnade, die ihm Esther erweist, bis in's Übermaß geschwellt worden, wie die Bibel erzählt. Und die Verweigerung der Huldigung

durch Mardochai wird ihm so unerträglich, dass er auf Anrathen seines Weibes Zares beschließt, sich vom König Mardochai's Kopf auszubitten. Den Galgen der Bibel beabsichtigt Grillparzer aus ästhetischen Gründen zu vermeiden. Esther verklagt nun den Haman beim König und dieser fragt ihn, wie er seine Bitte vorbringen will, wie der König einen verdienstvollen Mann belohnen solle. Haman schlägt vor, den Verdienstvollen im Königsgewande auf einem Rosse des Königs, das der erste Diener des Staates führen solle, durch die Stadt zu geleiten. Er meint, die Auszeichnung gelte ihm. Und er selbst muss nun dem Mardochai, seiner bête noire, diese Ehre erweisen. Da bricht er zusammen und erkennt in Esther seine unversöhnliche, unüberwindliche Feindin. In seiner Verzweiflung lässt er sich nun, wie aus Grillparzer's Aufzeichnung hervorgeht, dazu herbei, die Partei der verstoßenen Vasthi zu ergreifen, indem er „die Anträge gleichsam über sich ergehen lässt, indem er nur: Ja, ja! Gut, gut! darauf erwidert". Offenbar erlangt nun Esther Kunde von Haman's Verrath, und benützt dies, um Haman zu verderben.

Zwischen ihm und Esther spielt sich nun „im nächsten Acte", wie Grillparzer sagt, die aus der Bibel bekannte Scene ab, in welcher er vernichtet, um Gnade flehend, ihre Füße zu umfassen sucht, die sie gleichmüthig auf das Ruhebett hinaufzieht, auf dem sie sitzt. Sie lässt Haman sterben. Wahrscheinlich gedachte Grillparzer die biblische Erzählung zu benützen. Der König, der in seiner Wuth über Haman, die Esther angefacht hat, vom Mahle fortgestürzt ist, findet, zurückkommend, Haman auf dem Kissen der Königin liegen, vor ihr hingesunken. Da spricht er höhnisch: „Will er gar der Königin Gewalt anthun in meinem Hause?" Und kaum war dieses Wort aus des

Königs Munde, so verhüllte man Haman's Gesicht und führte ihn auf des Königs Befehl zum Tode.

„Auch Zares, welche eine aufopfernde Rolle für die Vasthi spielt und sich immer mehr gehoben hat, stirbt," sagt Grillparzer bei Frau von Littrow. Diese Aufopferung dürfte, wie erwähnt, darin bestanden haben, dass sie der Esther huldigt, um der Vasthi zu helfen.

„Und Esther?" frug Frau von Littrow.

„Stirbt auch, stirbt auch, nachdem sie eine Canaille geworden ist," erwiderte der Dichter mit einer Bewegung der Hand, welche andeutete, dass keine weitere Erörterung mehr von ihm zu erwarten sei, „stirbt auch oder führt ein qualvolles Leben neben dem krankhaft erregten König, nachdem ihr selbst die Rolle Haman's zugefallen ist, den Launen des Gebieters zu fröhnen und sie Mardochai, entweder weil er zu alt oder weil er auch schon gestorben, nicht mehr zur Seite hat, um sich gegen die nun sie allein bedrohenden Stimmungen des unsteten Despoten aufrecht zu erhalten." Diese herben Worte über Esther dürfte wohl zunächst jeder mit der Betretenheit hören, mit welcher Frau von Littrow sie zuerst vernahm. Und doch kann diese Entwickelung Niemandem unbegreiflich erscheinen, der das vorliegende Fragment genau kennt. Der Eindruck, den das Publicum empfängt, dass zwischen dem König und Esther ein auf Wahrheit und Vertrauen gegründeter, Dauer verheißender Seelenbund entstehe, ist gar nicht der richtige, sondern das Publicum empfängt ihn nur, weil es die Stellen überhört, wo Grillparzer die künftige Zersetzung und Vergiftung des scheinbar so menschlich schönen Verhältnisses mit leiser Hand vorbereitet. Über dem jähen Aufgehen der Liebesblüthen merkt es nicht, wie Grillparzer zwischen sie die dunkle, langsam aber sicher wachsende Saat der Lüge ausstreut, die

in den folgenden Acten verhängnisvoll emporschießen sollte. Dies Übersehen ist dem Publicum nicht zu verdenken. Hat sich doch der Dichter bemüht, die Keime der Schuld so unschuldig als möglich erscheinen zu lassen, so dass Esther, während sie den König täuscht, kaum weiß, dass sie ihn täuscht, und sich selbst kaum weniger täuscht als ihn. Auch werden bei der Darstellung die entscheidenden Stellen nicht accentuirt, und so kommt es, dass der Zuschauer nur dem anmuthigen Knüpfen eines schönen und festen Herzensbundes beizuwohnen glaubt, während in Wahrheit ein unlösbarer tragischer Knoten geschürzt wird. Dass Esther Herkunft und Glauben vor dem König geheim hält, das sollte nach Grillparzer's Worten den Knotenpunkt des ganzen Drama's bilden. „Darin liegt der Keim des Verderbens von Anfang an," dies lässt sie nicht rein bleiben und demoralisirt sie. Aber genaues Studium des Fragmentes zeigt, dass die Verheimlichung ihres Glaubens nicht das Einzige ist, wodurch der sittliche Verfall Esther's vorbereitet ist. Sie möchte Königin werden. Dieser Gedanke beschäftigt sogleich ihre Phantasie, sobald sie hört, dass man dem Könige unter den Mädchen des Landes, „nicht häßlicher als ich," wie sie sagt, eine Frau suche. Als nun der Hauptmann kommt, um auch sie abzuholen, will sie zwar durch das Bekenntnis, Jüdin zu sein, sich entziehen, aber Mardochai verbietet es ihr, „halb Zorn, halb List," und der Hauptmann meint, es werde auch kaum frommen, denn er habe nur mit dem Auge zu wählen. Und Esther — gehorcht. So verbirgt sich der erste Schuldkeim vor ihr selbst; indem sie sich ihres Oheims Willen beugt und lediglich nicht thut, was, gethan, die Sache vorläufig doch nicht abwenden könnte, bemerkt sie nicht, dass sie selbst überhaupt etwas will und thut.

Und, an den Hof gebracht, fährt sie fort zu ver-

ſchweigen, oder vielmehr zu ſchweigen, nicht zu ſprechen. Verwundert und gut beobachtend ſieht ſie dem zu, was um ſie her und mit ihr geſchieht, und hört mit Aufmerkſamkeit an, was man ihr ſagt, wie eine gelehrige Schülerin. So beginnt der zweite Act. Will ſie Königin werden? Sie ſagt unbefangen: Nein. „Ich fürchte nicht, ihm etwa zu gefallen," erwidert ſie dem geängſtigten Haman. Und dieſer antwortet:

„Sie fürchtet nicht! O großer Unverſtand!
Und wieder doch nicht übel. Mindeſtens neu,
So was gefällt, die Andern boten marktend
Sich ſelber aus, und ſie, „ſie fürchtet nicht".
Bleib' immer nur dabei, und iſt's Verſtellung,
Sieh zu, daſs aus, dem Ton du nimmer fällſt;
Iſt's Wahrheit — nun, da wär's denn freilich ſchlimmer —
Doch iſt die Wahrheit ſelbſt mitunter nützlich . . . .
Bedenk' das Alles und ſei klug, mein Kind."

Was denkt nun Eſther? Sie ſagt es uns nicht, ſie ſagt es ſich ſelbſt nicht; aber . . . ſie „bleibt dabei", ſie handelt congruent dem Rathe des erfahrenen, mit den Launen ſeines Gebieters vertrauten Höflings. Auf die Frage des Königs, ob ſie ohne Schmerz ob der verfehlten Hoffnung gehe, antwortet ſie beinahe mit den nämlichen erprobten Worten, welche auf den Miniſter ſo ſtarken Eindruck gemacht hatten, und fällt während des ganzen Geſpräches nicht aus dem Ton. Was ſie dem König ſagt und räth, iſt immer das Wahre, das Weiſe, das Gute, das, was ſie wirklich glaubt, z. B. daſs er Vaſthi wieder berufen ſoll u. ſ. w. Aber zufällig iſt, daſs ſie es ſagt, immer auch das Förderlichſte für ſie, wenn ſie Königin werden will. Weiß ſie das? Weiß ſie, daſs ſie Haman's gefährliche Weisheit in That umſetzt? Eine Perſon, der mehr daran gelegen wäre, ganz wahr zu ſein, als Königin zu werden, würde durch Haman's Rath wohl

eher veranlaſst werden, wenn ſchon nicht ihm zuwiderzuhandeln und den entgegengeſetzten Ton anzuſchlagen, ſo doch nicht gerade den empfohlenen Ton anzuſchlagen. Ihre Seelenlage iſt etwa die: ſie möchte gerne Königin werden, und ſie möchte auch recht gerne zum Oheim zurück. Der Ton, den ſie wählt, um Königin zu werden, kommt ihr alſo eigentlich auch von Herzen. „Doch iſt die Wahrheit ſelbſt mitunter nützlich," wie Haman ſagt. Unmerklicher kann eine Abweichung vom geraden Wege, die in's Irre führt, nicht ſein als dieſe, aber es iſt doch eine Abweichung. Der Wunſch, Königin zu werden, iſt in ihr, ehe ſie den König geſehen hat, und ſie ſpricht und thut ihm gegenüber, was Haman als dienlich empfohlen hat, und was ihr zugleich natürlich iſt.

Doch iſt dafür geſorgt, daſs der dichte Schleier des Selbſtbetruges, der ihr die gefährlichen Vorgänge in ihrem Innern und den Betrug am König verhüllt, ſich auf Augenblicke lichte. Die Frage des Königs, wie ſie heiße, bietet Eſther Gelegenheit zu ſagen, weſſen Stammes und Glaubens ſie ſei; ſie aber benützt ſie nicht. Die entſcheidende Stelle aber iſt das kurze Geſpräch Eſther's mit dem König vor ihrem ſcheinbaren Abgange, da ſie der König ſtatt in's Freie in ſeine Gemächer ſchickt:

Eſther.
So, Herr, denn, lebe wohl!
Und wenn —

König.
Was meinſt du?

Eſther.
Wenn zu kühn ich ſprach —

König.
Nicht kühn, nur wahr. Auch was du nicht ſprachſt, hoff' ich,
Sei wahr.

Esther.

Ich weiß nicht, was du meinst. Und so
Noch einmal: Lebe wohl!

Man meint, in der schwülen Pause zwischen diesen Worten und dem wiederholten Abschied die Stimme des Gewissens, leise, aber deutlich, in Esther sprechen zu hören; aber Esther antwortet ihr wohl, wie dem Könige: Ich weiß nicht, was du meinst. Dass Esther sie nicht versteht, hat übrigens Grillparzer durch einen wahrhaft genialen Zug motivirt. Esther hat das Gespräch begonnen, nur den Wunsch im Herzen, Königin zu werden. Während des Gespräches aber wird ihr Herz berührt, ein zärtliches Gefühl für den König erwärmt und verwirrt das jungfräuliche, kluge, ebenso geistes- als herzensgegenwärtige Mädchen. Ihrem Wunsche, Königin zu werden, erwacht dieses Gefühl sehr zur gelegenen Zeit. Wie ihr scharfer Verstand vor dem König die zweckdienlichen Worte zu finden wusste, so findet ihr weibliches Herz das dienliche Gefühl. Sie liebt gewiss wahrhaft, aber dass sie sich in dem Augenblicke verliebt, wo es für sie am förderlichsten ist, darin liegt das Unwahre.

Diese Art, den Knoten zu schürzen, lässt uns den ferneren Verlauf des Conflictes deutlich ahnen. „Der König hat das Vertrauen in Menschen verloren," hat Grillparzer, die Seelenlage des Königs bezeichnend, auf ein Blatt Papier geschrieben. Und dieser, des Vertrauens fast Unfähige, begegnet in Esther einem Wesen, das er für die Wahrheit und Unschuld in Person hält, und die, während sie sein erstorbenes Vertrauen mit naiver Raffinirtheit zu wecken versteht, ohne innerlich ganz wahr zu sein, zugleich wahr wird, indem sie sich in den König wirklich verliebt, dessen Krone ihre Phantasie zuerst entzündet hat. Jeder Dichter erntet in den Schlussacten, was er in den ersten säet; ich zweifle also

nicht, dafs des Königs schnell gefafstes Vertrauen zu Esther wohl durch Machinationen der Partei Vasthi's rasch wieder erschüttert wurde, wozu ihr Leugnen, den Warner Mardochai zu kennen, einen Anlafs bot. Die Gegenpartei hat gewifs erforscht, wer sie ist, (vielleicht durch den Hauptmann?) hat ergründet, dafs sie eine Beziehung zu Mardochai hat, der sich ja dem Pförtner als ihr Oheim bekannt hat, und so dürfte die erste bewufste Lüge Esther's in der ersten Scene des dritten Actes die erste Störung ihres Verhältnisses zum Könige herbeiführen. Die Verfolgung der Juden sollte wohl auch nicht lediglich der gekränkten Eitelkeit Haman's halber allein erfolgen, sondern diese Kränkung Haman's wird gewifs von seinem Weibe Zares benützt, um durch Verfolgung der Juden und die Tödtung des Mardochai die Ehe des Königs zu sprengen. Wie Eitelkeit Haman seine religionspolitischen Theorien dictirt, durch die er den König zu bereden glaubt, dürfte dieser zustimmen, um Esther, die er liebt und an der er ihrer Heimlichkeiten halber irre zu werden beginnt, auf den Grund zu kommen. Vielleicht läfst er sie, dieser innerlichen Entfremdung halber, nicht zu sich rufen. Diese Trübung und Gefährdung des ehrlichen Verhältnisses des Königspaares sollte wohl den Schlufs des dritten Actes bilden.

Im vierten kam nun die Scene Mardochai—Esther, wie ich sie oben skizzirt habe, Esther's ungerufenes Erscheinen vor dem König, um ihr Volk, ihre Liebe und ihre Krone zu retten, die Einladung zum Mahle und Haman's Demüthigung. Ihr tragisches Leiden mufste darin bestehen, dafs sie das, was in ihr wahr geworden ist, vertheidigen mufs gegen den misstrauischen König durch Künste, wie sie der Lüge anstehen; dies gelingt ihr im vierten Act. Im fünften bekennt sie sich als Jüdin, rettet ihr Volk und vernichtet

Haman, und dann mußte der König wieder Grund bekommen ihr zu mißstrauen, und das Stück entweder schließen, indem er sie opfert, oder indem er sie raffinirter psychischer Marter unterwirft, sie, die Liebende, die ihrer Liebe alles geopfert hat, die erbärmliche Rolle Haman's spielen lassend.

Mehr läßt sich über die beabsichtigte Fortsetzung der „Esther" nicht sagen, und dies Wenige ist wohl schon zu viel. Wer Grillparzer kennt, weiß, daß ihn dies Ineinanderschillern von Lüge und Wahrheit das Esther's Wesen bezeichnet, immer stark beschäftigt hat. „Weh dem, der lügt," entsprang solchen Reflexionen, in der „Jüdin von Toledo" ist dieses Thema originell variirt. Die Person, an welche das Gedicht „Verwünschung" gerichtet ist, war ihm wohl auch das Urbild der „Jüdin von Toledo", und die Zeile im Gedichte „Trennung"

„Der Mund, noch wahr bei halbbewußter Lüge"

zeigt, daß ihm Esther's Wesen aus innersten Erlebnissen des Herzens aufgegangen ist.

Es ist bemerkenswerth, daß die deutsche Literatur noch ein dramatisches Fragment besitzt, das ein ähnliches Thema behandelt: Otto Ludwig's „Engel von Augsburg". Auch Agnes täuscht den nach ungeschminkter Wahrheit dürstenden Herzog Albrecht, um Baiern's Herzogin zu werden und faßt dann Liebe zu ihm, während er das Vertrauen zu ihr verliert.

„Esther" gehört gewiß jener Epoche in Grillparzer's Schaffen an, welche ihm die Klage auf die Lippen drängte:

„Horchend auf des Innern leise Zungen,
Erschaudert mein Gemüth, wenn es ihm däucht,
Es kling' ein Ton, den Tönen nachgeklungen,
Mit denen das Gemeine mich verscheucht,"

jener Epoche, in welcher der verbitterte, grausame Psycholog in ihm den Dichter in Schatten zu stellen begann. Der Sänger der Liebe verwandelt sich in den Kenner des Geschlechtstriebes. Die „Jüdin von Toledo“ zeigt diese Richtung in voller Entwickelung. Vielleicht that es Grillparzer selbst wehe, das trotz der frauenzimmerlichen Heimlichkeiten so reizvolle und edle Bild der Esther so grausam zu vergiften, und vielleicht bewog ihn diese Rücksicht, die Bosheit dieser dichterischen Absicht statt in „Esther“ in der „Jüdin“ zu verwirklichen. Ein volles Gelingen dieser Absicht bei „Esther“, die auch einen aufmerksamen Zuschauer durch den Schein menschlichen Werthes bezaubert und täuscht, würde den Eindruck erwecken, als beabsichtigte der Dichter nicht so sehr darzustellen, wie ein Atom Lüge hinreicht, um einen edel angelegten Charakter zu entsittlichen, sondern als wollte er unsern Glauben an die Menschen überhaupt vergiften, uns die Güte und Wahrheit selbst verdächtig machen.

Grillparzer selbst schiebt das Abbrechen der Arbeit auf seine Überzeugung, dass Dinge, wie die Reden im dritten Act, welche die Religion betreffen, im damaligen Österreich nicht gespielt, vielleicht nicht einmal gedruckt werden konnten. Mag sein! Jedenfalls wäre der Schluss ein herber und diabolischer geworden, wie der der „Jüdin von Toledo“, und so möchte ich meine Betrachtungen mit der Bemerkung schließen: es ist erfreulich, dass die „Esther“ Fragment geblieben ist. Wir haben dadurch nicht ein Drama verloren, sondern ein Drama gewonnen.

XII.

Eine Frau zwingt einen Mann, der sie liebt und anbetet, ihren Gatten zu tödten, und verspricht ihm ihre Hand als Lohn seiner That. Was mag das für ein Weib sein? Wahrscheinlich eine wollüstige, grausame, scham- und herzlose, verbuhlte Ehebrecherin? O nein. Sie ist das weichherzigste aller Wesen, dem es als Verbrechen gilt, einer Spinne das Leben zu nehmen, keusch wie eine Mimose, so schamhaft, dass sie einen Blick aus fremdem Mannesauge, der ihr unverhülltes Antlitz trifft, als eine Befleckung empfindet, wie sie etwa ein Weib von normaler Tugend in einer rohen, an ihr verübten Gewaltthat sähe. Und, was sie antreibt, das zu thun, was sich, von ferne gesehen, als die That einer ganz und gar verderbten Buhlerin darstellt, ist ihre schier übermenschliche Keuschheit. Um sich von einer Befleckung zu reinigen, entschließt sie sich, den sie liebenden und von ihr angestifteten Mörder ihres Gatten zu heiraten. Das äußerste Gegentheil des Lasters, die allersublimste weibliche Tugend, bewirkt also unter Umständen das Nämliche wie die schwärzeste Lasterhaftigkeit; geht daraus nicht die Lehre hervor, dass ins Aberwitzige gesteigerte Tugend keine Tugend mehr ist? Sie zeitigt ja die nämlichen Früchte wie das Laster, und

an den Früchten erkennt man den Baum. So erscheint das übermenschliche Extrem der Keuschheit ad absurdum geführt.

Die Tragödie, welcher zum Theil dieses Motiv zu Grunde liegt, ist „Gyges und sein Ring“ von Friedrich Hebbel, und ich zweifle nicht, dass das schreiend Paradoxe in dem angedeuteten Motiv für Hebbel ein Reiz mehr war, sie zu schaffen.

Rhodope, die Gattin des Kandaules, des Königs von Lydien, ist das Weib, in dem sich jener paradoxe psychische und ethische Process vollzieht, und Gyges ist der Name des griechischen Jünglings, den Rhodope, um sich zu entsühnen, zum Mörder ihres Gatten und zum Gatten wählt.

Die anderen Wurzeln, aus denen Hebbel's Trauerspiel erwächst, sind nicht minder paradox als jene erste.

Die Werke Friedrich Hebbel's wirken beim Lesen wie von der Bühne herab auf die meisten Menschen mehr im Allgemeinen durch die elementare Wucht der gewaltigen Vorgänge, die in ihnen vorgeführt werden, durch Originalität der Charakterzeichnung, durch die Tiefe und Großartigkeit der vom Denken Gewöhnlicher weitab liegenden Gedanken, die sie predigen; das aber, was Hebbel mit ihnen eigentlich wollte, wird nur von Wenigen aufgefasst. Selten interessirt die große Menge an Hebbel's Werken, was ihn selbst an ihnen interessirte, was ihn dazu reizte, sie zu schaffen, sondern auf die Menge wirkt an ihnen nur, was für Hebbel selbst nur den Wert der Form hatte, worin er mit anderen Dichtern zu vergleichen ist, nicht ihr innerster Gehalt, nicht das, worin Hebbel einzig war. So nehmen die Meisten z. B. seine „Maria Magdalena“ nur als ein gewöhnliches, wenn auch ungewöhnlich erschütterndes bürgerliches Trauerspiel hin, dessen Vorzüge in der erbarmungs-

losen Consequenz in Charakterzeichnung und Führung der Handlung liegen. Und doch war es etwas ganz Anderes, was es Hebbel selbst der Mühe wert scheinen ließ, das Stück zu schreiben. Er wollte weit mehr als die Ihnen allen bekannte Fabel des Stückes lebendig auf die Bühne stellen, er wollte etwas, wozu diese Fabel nur das Mittel war. Hebbel's eigene Aussagen lassen uns über diese letzten Zwecke nicht im Unklaren. Seine Tragödie sollte sein ein Sturmlauf gegen die, Liebe und Ehe betreffende, von der heutigen Gesellschaft gutgeheißene Moral. Der Eindruck, den wir aus dem Theater nach Hebbel's Absicht nach Hause bringen sollen, soll die Überzeugung sein, dass die bezüglich dieser Dinge herrschende, in der Gestalt Meister Anton's verkörperte Moral Unrecht hat, angesichts einer geläuterten, höheren Sittlichkeit eine Thorheit und ein Frevel sei. Die tragische Schuld der in diese Tragödie verflochtenen Personen liegt nicht darin, dass sie gegen die herkömmliche Moral sündigen, sondern darin, dass sie nicht Einsicht genug oder nicht Willensstärke und Muth der eigenen Meinung genug besitzen, um, unbeirrt durch die Postulate des Herkommens, im Namen der echten, höheren Sittlichkeit, welche sich in ihrem innersten Gefühle ihnen doch deutlich genug offenbart, wider die herkömmliche Moral herzhaft zu verstoßen.

Als der wesentliche Mangel der heutigen bürgerlichen Moral erscheint Hebbel, dass sie durchwegs den reputirlichen Schein höher stellt als Reinheit und Tugend im Wesen, dass den Menschen das, „was die Leute sagen werden," mehr gilt als das, was das eigene Gewissen sagt.

So haben die Leute gegen eine ehrsame Heirat nichts einzuwenden, wenn auch die Braut das Bild eines Anderen im Herzen trägt, und nichts will als unter die Haube kommen, versorgt werden und vor der Welt vertuschen,

daſs jener Andere ſie hat „ſitzen laſſen“, und wenn es auch dem Bräutigam nicht um die Braut, ſondern um die Thaler in des Vaters Schrank zu thun iſt. Eine Heirat, ein ſo ehrſam feierliches Familienereignis, zu dem Eltern, Tanten und Nachbarn ihren Spießbürgerſegen geben, wie könnte ſie ein Verbrechen ſein? Der moraliſche Schein, um den es den Leuten zu thun iſt, iſt ja glänzend gewahrt! Clara's Schuld liegt nach Hebbel's Abſicht nicht darin, daſs ſie ſich ohne des Prieſters Segen dem Geliebten hingibt, ſondern daſs ſie ſich dem Ungeliebten hingibt, nicht von ihrem jungen heißen Blute berauſcht und verführt, ſondern in der kalt gehegten Abſicht, dem Manne, der ſie beſeſſen hat, dadurch die ſtärkſte Verpflichtung aufzuerlegen, ihr vor Gott und der Welt ſeinen Namen zu geben. Daſs eine ſolche Ehe frevelhaft iſt, iſt ihr gleichgiltig, ihre äußere Reputation bleibt ja gewahrt, keiner kann auf ſie deuten und ſagen: Seht, da geht ſie, die der Mann, den ſie liebte, im Stich gelaſſen hat. Über den Gedanken, daſs das Jemand ſagen könnte, kann kein Weib, kann auch Clara nicht weg, und ſo möchte ſie ſich lieber durch Sünde in eine ruchloſe Ehe ſtürzen, als daſs ſie die geringſte äußerliche Unehre ertrüge.

Das Mädchen, das ſich dem Ungeliebten hingibt, um unter die gegen jede üble Nachrede ſchützende Haube zu kommen, iſt für Hebbel die charakteriſtiſche Repräſentantin der am reputirlichen Schein haftenden engherzigen Moral. Um Clara zu dieſer Geſtalt zu machen, ließ er ſie ſich Leonhard ergeben ohne die geringſte Regung von Liebe. Sie lag in ſeinem Arm wie eine Todte. Wer „Maria Magdalene“ für die typiſche Tragödie des Mädchens nähme, das liebt, vertraut und betrogen wird, der würde ſie im tiefſten Weſen miſsverſtehen. Ich glaube jedoch nicht zu

irren, wenn ich annehme, daſs der größte Theil des Publicums ſie als die typiſche Tragödie von der gefallenen Jungfrau betrachtet. Allerdings weiß eine ſolche Auffaſſung dann mit der ſingulären Art, in welcher Clara fällt, nichts anzufangen, und motivirt ſie befremdet mit Hebbel's Kitzel für das Abſonderliche und Krankhafte. Wer aber weiß, was Hebbel wollte, der wird einſehen, daſs er es nicht anders machen konnte. Beiläufig bemerkt, habe auch ich lange geglaubt, daſs hier Hebbel dem dialektiſchen, aus der Idee des Stückes entſpringenden Zwange folgend, einen Vorgang dargeſtellt habe, dem die Lebenswahrheit fehle; vor wenigen Jahren aber hatte ich als Geſchworener Gelegenheit, im Proceſſe eines Heiratsſchwindlers ein junges hübſches Mädchen zu ſehen, das mich an Clara erinnerte. Der Schwindler, dem ſie zum Opfer gefallen war, war alt, häſslich und widerlich. „Was konnte Sie bewegen, ſich mit dieſem Menſchen einzulaſſen?“ fragte der Präſident, auf den Schwindler deutend, die Unglückliche. „Haben Sie ihn denn geliebt?“ „Nein.“ „Alſo was dachten Sie denn?“ „Ich hab' gedacht, dann wird er mich ſicher heiraten“. Solch' ein Mädchen wollte Hebbel zeichnen, das jedes Geſetz bricht, jedes Gefühl, ja ſelbſt die Liebe zu einem Anderen und den Abſcheu vor dem Verführer überwindet, um nur Frau zu werden. Ihre Strafe liegt darin, daſs ſie an einen gemeinen Schurken kommt, der den Schein eines anſtändigen, ja pflichttreuen Menſchen und Beamten zu wahren weiß, wo es noththut, aber vor nichts erſchrickt, wo er ſtraflos ſeinem Vortheil dienen kann. Er betrügt ſie, und hat inſofern Recht gegen ſie, als auch ſie nicht leugnen kann, ihn betrogen zu haben, indem ſie um eines äußerlichen Zweckes willen ihm liebeleer die Geberde der Liebe gewährte, und von dieſer die verpflichtende Wirkung für

den Mann erhoffte, die nur der echten Liebe gebürt. Indem er ihrem verzweifelten Aufschrei „Heirate mich!“ schnöde und frech entgegnet, wird ihr in gleicher Münze heimgezahlt, was sie gefrevelt hat. Eines folgt aus dem Andern.

Auch Meister Anton stellt in seiner Weise den Schein über das Wesen. Dass sein Kind verzweifelt, gilt ihm weniger, als dass die Leute die Achsel zucken könnten. Er hat dem Götzen „äußerliche Reputation“ sein trotz Allem im Grunde edles Kind geschlachtet, das eben nur von der geltenden Scheinmoral vergiftet war.

Hebbel sympathisirt also nicht, wie oft geglaubt wird, mit Meister Anton. Er verwirft den beschränkten moralischen Rigorismus desselben, er betrachtet ihn als die tragische Schuld des alten Tischlers, für welche er durch Gewissensvorwürfe und ein einsames Alter büßen muss.

Und ebensowenig hält Hebbel den berühmten, zum geflügelten Worte gewordenen Ausruf des Secretärs: „Darüber kann kein Mann weg!“ für sittlich berechtigt. Die Schuld des Secretärs, die dieser zu spät erkennt, liegt für den Dichter gerade darin, dass er „darüber nicht weg kann“. Nach Hebbel sollte er sich an das böse Gerede der Leute nicht kehren, sondern muthig thun, was ihm sein Herz zuflüstert, das arme, ihm, dem Geliebten, gegenüber, ganz wahre und ehrliche Mädchen in seine Arme nehmen und zum rettenden Altare führen. Dass er's nicht thut, dass er erst „den Buben, der's weiß“, aus der Welt wegschießen will, um nicht vor ihm die Augen niederschlagen zu müssen, daran geht er zu Grunde, das ist seine Schuld, und das sieht er, freier denkend, als der alte Tischler, zum Schlusse auch ein. So gehen in Hebbel's Trauerspiel alle elend zu Grunde, die das Gift, die bürgerliche Scheinmoral, in sich aufgenommen haben.

Dies ist die Idee der „Maria Magdalene“. Hebbel erhebt in ihr im Namen der lebendigen, von keinem Vorurtheil beengten Sittlichkeit Protest gegen die zur Convention erstarrte Moral der Gegenwart, die am reputirlichen Schein ihr Genügen findet. Dargestellt ist, wie die Aftermoral die Menschen, statt sie besser zu machen, in Lüge und Schuld verstrickt, an denen alle untergehen.

Es ist ein weiter Weg von „Maria Magdalene“; dem realistischen bürgerlichen Trauerspiel zu „Gyges und sein Ring“, der Tragödie idealen Styles von griechischer Formenschönheit. Aber wir bemerken bald, dass in beiden Werken der nämliche Dichtergeist lebt. Nur ist er aus jugendlichem Sturm und Drang, der noch nicht gelernt hat, die Weisheit in allem Bestehenden zu erkennen, zu männlich weiser Reife gediehen. In „Maria Magdalene“ wurde versucht, die Fundamente der vom Dichter als baufällig erkannten überlebten Moralität zu untergraben, in „Gyges und sein Ring“ wird das tragische Schicksal eines Mannes, des letzten Herakliden Kandaules, dargestellt, der, ohne die Kraft zu besitzen, den Kampf durchzuführen, den er heraufbeschworen hat, muthwillig gegen ein Moralgesetz verstößt, welches er als ein beschränktes, hinfällig gewordenes betrachtet, welches daher für ihn keines mehr ist, keinen Einfluss auf sein Thun und Lassen besitzt. Ich vermuthe, dass vielen von Ihnen diese Auffassung des „Gyges“ als eine gesuchte Deutung der Dichtung erscheint, wenn Sie mich nicht gar in Verdacht haben, ich wolle, statt auszulegen, der Tragödie einen ihrem Dichter fremden Sinn unterschieben, mich also jenes Verbrechens schuldig machen, welches der literarische Strafcodex als „geistreiche Interpretation“ wie andere Fälschungen streng ahnden sollte. Aber mein Gewissen ist ganz ruhig. Es handelt sich bei

meiner Erklärung nicht um einen Sinn, den man dem „Gyges“ unterlegen kann, sondern um den einzigen und wahren Sinn des „Gyges“, den Hebbel nicht etwa in sein Werk hineingeheimnist hat, sondern den es als leuchtende, weithin sichtbare Inschrift auf seiner Stirnseite trägt. Man braucht sie nur zu lesen, ohne sie erst mühsam und halb errathend entziffern zu müssen.

Lassen Sie mich also versuchen, die Philosophie von „Gyges und sein Ring“ vor Ihnen zu entwickeln. Folgende geschichtsphilosophische Annahme liegt dem „Gyges“ zu Grunde. In schweren Kämpfen und Wirren bringt es die Menschheit oder ein Volk zu einer bestimmten gesellschaftlichen und sittlichen Ordnung, deren Normen der ungeschriebene, im sittlichen Empfinden des betreffenden Volkes lebende Moralcodex ausspricht. Diese Ordnung und daher auch der ihr entsprechende Moralcodex hat eine beträchtliche Dauerhaftigkeit. Beide können nur erneuert und verändert werden durch eine großartige Umwälzung der Dinge, des Gedanken- und Gemüthslebens der Menschen. So geht es fort in infinitum. Eine Weltansicht, eine Weltlage, wird immer wieder abgelöst von einer anderen höheren, welche die vorhergehende überwindet. Diese Zwischenpausen von einer Umwälzung zur anderen, von einer Ära zur andern, sind das, was Hebbel den „Schlaf der Welt“ nennt. Die Heroen, welche eine solche Umwälzung durchführen und neue Fundamente legen, sind Enkel des Herakles, welcher als der Ahnherr dieses Geschlechtes von Reformatoren gelten kann. Ich habe einmal einen Wildschützen im Hochgebirge gekannt, welcher, ich weiß nicht warum, den seltsamen Spitznamen „der Weltumtaucher“ besaß. Dieser Name würde auf die gewaltigen Männer passen, welche echte Herakliden sind, eine Ordnung der Dinge umstürzen, um eine andere auf neuer Basis zu begründen.

Diese zur schöpferischen Umwandlung der Welt, zur Begründung einer neuen oder erneuten Religion, einer neuen staatlichen, gesellschaftlichen und sittlichen Ordnung berufenen Heroen sind begabt mit dem unsichtbar machenden Ringe, mit dem Ring des Gyges. Was bedeutet dieser Ring? Denn dass etwas Symbolisches an ihm ist, wittert jeder. Nach einer Seite ist er eben nichts weiter als ein unsichtbar machender Ring; „Gyges" ist eben nicht eine geschichtsphilosophische Allegorie und daher sind Dinge, Menschen und Vorgänge in ihm, wenn sie auch symbolische Bedeutung haben, doch auch Dinge, Menschen und Vorgänge. Ihr Wesen geht nicht in dem auf, was sie bedeuten, sie sind auch das, was sie sind. Was also bedeutet der Ring? Er macht den unsichtbar, der ihn trägt. Das heißt: Die bewegenden Ideen einer Weltära der Zukunft werden von den Repräsentanten der gegenwärtigen Weltära nicht begriffen, sie sind für sie unsichtbar, sie sind für sie nichts. Wenn Napoleon III. nach einem politischen Gespräch mit Bismarck sagte: Ce n'est pas un homme serieux, so ist das die Wirkung des Ringes des Gyges. Wenn am Abend vor dem Ausbruch einer Revolution der Polizeipräsident dem König meldet: Alles ist in Ruhe und schönster Ordnung, so ist das die Wirkung des Ringes des Gyges. Alles Nichtverstehen, Ignoriren, Unterschätzen von Ideen und Gewalten, welche dazu berufen sind, einen gegenwärtigen Zustand umzustürzen und einen neuen zu schaffen, ist in der Unsichtbarkeit symbolisirt, welche der Ring des Gyges seinem Träger, dem Schöpfer der neuen Ära, verleiht. Er macht unsichtbar, wie die Gottheit unsichtbar ist, und verleiht dadurch übermenschliche Macht.

Diesen Ring schenkt Gyges am Anfang der Tragödie dem Heraklesenkel Kandaules. Und was macht dieser für

einen Gebrauch von ihm? Zunächst: was ist er selbst für ein Mensch? Er ist ein Aufgeklärter, ein Liberaler. Er sieht vom Standpunkt seiner höheren Bildung, seiner höheren Intelligenz verächtlich mitleidig herab auf viele Anschauungen, Gebräuche und Sitten, welche sein Volk heilig hält, welche aber für ihn keinen Sinn mehr haben und wider die er daher nicht selten absichtlich verstößt, mit jener herausfordernden Keckheit, welche den vorwitzigen Vorboten einer Weltansicht, welche angeblich die der Zukunft ist, oft anhaftet. Die Sitten und Meinungen, die ihm als überlebt gelten, ärgern ihn, und er kann dem Reiz der Versuchung oft nicht widerstehen, für das Ärgernis, das er an ihnen nimmt, sich dadurch zu rächen, dass er den frommen Anhängern des Alten Ärgernis bereitet. Dabei ist er gutmüthig und etwas leichtsinnig, edlen Sinnes und von hellem Geiste.

Er ist vermählt mit Rhodope. Sie, die Tochter Indiens, ist aufgewachsen in dem Glauben, dass es höchste, nur durch den Tod abzuwaschende Befleckung sei, wenn ein Mann außer ihrem Gatten ihr Antlitz unverhüllt erblicke. Ihr Schleier „ist ein Theil von ihrem Selbst", wie Kandaules sagt. Dieser Schleier Rhodopens ist das zweite, von symbolischem Glanz umwobene Requisit in „Gyges und sein Ring". Der Schleier bedeutet die zum Vorurtheil entseelten Elemente in einer altgewordenen Weltanschauung, welche für diejenigen Menschen, in welchen die der Zukunft tagt, keinen Sinn mehr haben. Wer kann sagen, dass nicht irgend ein solcher Schleier seinen Geist umgibt, sein Auge trübt? Macht der Ring seinen Träger der Welt ganz unsichtbar, so macht der Schleier seiner Trägerin die Welt halb unsichtbar.

Dieser Schleier verdrießt den aufkläreriſchen Kandaules mehr als alles Andere.

Dieser Schleier Rhodope's, dieſes Vorurtheil ſeiner Frau, welches verwoben iſt mit dem Höchſten und Beſten, was in ihrem Weſen liegt, verkümmert dem lebensluſtigen, auf ſein Glück ſtolzen Kandaules den vollen Genuſs des Glückes, dieſe Frau, das ſchönſte Weib der Erde, zu beſitzen. Denn ein Glück ſein zu nennen, das kein anderes Auge ſehen darf als das ſeinige, das keinen Schatten wirft, dem der zweifelloſe Beweis ſeiner Wirklichkeit, der Neid der Andern fehlt, das genügt Kandaules nur halb, iſt für ihn nur halbes Glück. Seine Frau beanſprucht als ihr angeborenes Recht, ganz nach ihrer Art zu leben, ganz ſie ſelbſt zu ſein, indem ſie ihr keuſches, ſchönes Selbſt vor jedem Auge verſchließt, und, damit ſie ganz ſie ſelbſt ſein kann, ſoll er auf ſein angeborenes Recht verzichten, ganz nach ſeiner Art zu leben und zu lieben, ganz er ſelbſt zu ſein, indem er ſein Weib, ſein köſtlichſtes Beſitzthum, der ſtaunenden Welt prahlend zeigt, um dadurch des Hochgefühles des Beſitzes ganz und voll inne zu werden. Dieſes Letzte und Höchſte verſagt ſie ihm, er darf nicht ſo tief athmen, ſo zwanglos ſich gehen laſſen als er möchte, um ſie in ihrem Weſen nicht zu ſtören.

Zwei treibende Grundmotive wirken alſo in Kandaules: ihm iſt als einem Aufgeklärten ſinnloſes, ärgerliches Vorurtheil, was ſeiner Frau das Heiligſte iſt; und er iſt nicht ganz glücklich, wenn er ſeines Glückes wegen nicht von den Andern beneidet und geprieſen wird. Das zweite iſt ein echt Hebbel'ſches Motiv, wie es Hebbel, dieſer pſychologiſche Wurzelgräber, der das menſchliche Weſen forſchend durchwühlte, aufzuſtechen und an die Sonne zu heben liebte. Hebbel iſt ein wenig wie Kandaules. Es reizt ihn als

Dichter, Schleier wegzureißen oder aufzuheben und hinter die Feigenblätter zu gucken, keusch Unbewusstes in nackter erschreckender Deutlichkeit zu entblößen.

Durch diese beiden Motive läßt sich Kandaules verlocken, seinem Freunde Gyges seine Frau, ohne daſs sie's merken soll, in ihrer unverhüllten Schönheit zu zeigen. Er gibt ihm den unsichtbar machenden Ring, das Attribut und Werkzeug der Weltumgestaltung, damit er mit seiner Hilfe ungesehen und ungestraft ein Sittengesetz verletzen könne, durch das zwar Rhodope, aber nicht Kandaules sich im Gewissen verpflichtet fühlt, um durch diese Verletzung seinem eigenen Glücke die Krone aufzusetzen, die Bewunderung und den Neid eines Dritten. Und Rhodope? Nun, Rhodope wird ja nichts erfahren, und so ist gar nichts Bedenkliches geschehen. Die Sitte, die er bricht, ist ja eine abergläubische, die Schuld, sie zu brechen, eine eingebildete. Es kann sich also nur darum handeln, daſs sie unentdeckt bleibt. Gelingt dies, so ist überhaupt nichts geschehen.

Wir stehen vor einem, uns im Leben geläufigen, in der Dichtung neuen sittlichen Problem: Wie soll sich der Mensch gegenüber einem Sittengesetz verhalten, das nur temporäre Bedeutung hat, dem er selbst entwachsen ist, während andere Menschen sich durch dasselbe im Gewissen noch gebunden fühlen? Darf er es straflos unbedenklich übertreten?

Weil Hebbel dieses Problem in eine mythische Zeit verlegt hat, so entgeht uns leicht, daſs er durch Aufstellung desselben den Finger auf eine offene brennende Wunde am Körper unserer Gegenwart legt. Wer befindet sich heute nicht in der Lage des Kandaules? Wer einer Ansicht, einem Vorurtheil entwachsen ist, an dem der Nächste mit seinem Wesen hängt, der steht zu diesem wie König Kandaules zu

Rhodope mit ihrem Schleier. Darf dieser ihn ihr wegnehmen, obgleich sie selbst nicht will? Darf der Aufgeklärte ein Gefühl, einen Glauben verletzen, weil er dieses Gefühl, diesen Glauben nicht theilt? Beachten Sie wohl, in dieser Frage liegt die große Frage nach dem Recht des „Aufgeklärten", den nicht Aufgeklärten wider seinen Willen gewaltsam aufzuklären, eine Frage, um die heute erbittert gestritten wird. Der moderne Lehrer, den es kitzelt, dem „frommen Aberglauben" seiner ländlichen Schüler Eines zu versetzen, steht diesen gegenüber wie Kandaules der verschleierten Rhodope. Der große Kampf, an dem unsere Zeit fiebert, ist zum Theil der Kampf um diese Frage.

Und wie beantwortet sie der Dichter Friedrich Hebbel? Er beantwortet sie im conservativen Sinne.

Dem Heroen, dem berechtigten Träger des Ringes des Gyges, dem berufenen Verfechter des noch unsichtbaren Gedankens der Zukunft, steht es zu, mit seiner Hilfe an die Stelle der heute geltenden Sitte eine neue, höhere zu setzen, aber der gewöhnliche Sterbliche, der das schöpferische Vermögen nicht besitzt, die ihm überlebt scheinende Sitte durch eine verjüngte, lebendige zu ersetzen, hat nicht das Recht, eine Sitte zu brechen, weil sie für ihn keinen Sinn mehr hat und ihn im freien Bethätigen seiner Persönlichkeit behindert. Achte und schone auch den Glauben und die Sitte, den du nicht hegst, die dich unmittelbar nicht bindet, das ist die Sittenregel, die Hebbel's „Gyges" predigt — es sei denn, dass du vermagst an Stelle der alten Sitte eine neue zu schaffen.

Kandaules, der letzte Heraklide, ist kein solcher Heros. Er missbraucht den göttlichen Ring, den ihm in Gyges der Zufall in die Hände gespielt hat, der ihn selbst nicht behalten wollte, weil er, maßvoller als Kandaules, wohl

fühlte, daſs er nicht der Mann für ihn sei, zu selbstischen Zwecken, ohne die Kraft zu besitzen, die durch seinen Frevel entfesselten Mächte zu bändigen und an Stelle der von ihm gestörten Ordnung eine neue Ordnung zu begründen.

Dies ist Ein Element in des Kandaules dreifältiger Schuld.

Die beiden anderen Elemente sind: Kandaules' Verschulden gegen sein Weib Rhodope und seine Sünde an Gyges, der übrigens nach Hebbel's Absicht auch nicht ganz rein ist; denn er läſst sich von Kandaules als Helfer gebrauchen, ohne recht zu ermessen, was er thut.

Kandaules' Schuld gegen Rhodope ist klar. Er wagt, ihr nach seinen Begriffen übertriebenes Schamgefühl zu verletzen, weil er dieses Gefühl für ein abergläubisches hält, in dem Wahn, diese Schuld sei keine, wenn Rhodope nie erfährt, was ihr widerfahren ist.

Das Wesen dieser Schuld ist das nach Hebbel für das Verhältnis des Mannes zum Weibe typische: er betrachtet und behandelt sie nicht als gleich- und vollberechtigte Persönlichkeit, sondern als eine seiner Willkür unterworfene Sache. Den Schleier durfte sie ablegen, nie durfte er in das Heiligthum ihrer Persönlichkeit hineingreifen, für sie handeln und ihr den Schleier wegnehmen.

Auf dieses Motiv der Versündigung an der menschlichen Persönlichkeit des Weibes hat Hebbel eine seiner am wenigsten bekannten und höchsten Preises werthen Tragödien gebaut: „Herodes und Marianne." Auch das, was Siegfried an Brunhild frevelt, sah er von dieser Seite an.

Daſs Kandaules zum vollen Eheglück das Beneidetwerden braucht, verräth schon, daſs in seiner Besitzesfreude eine Faser steckt, die nicht echte Liebe ist, sondern Stolz auf den Besitz eines kostbaren Schatzes, etwas von dem

Gefühl, das den Eigenthümer einer einzig schönen Sclavin erfüllen mag. Sehr zart läßt uns Hebbel ahnen, daß des Kandaules' Liebesgefühl für Rhodope die keusche Blüthezeit und die Zeit üppiger Vollreife eben überschritten hat. Sein ungesunder Wunsch, beneidet zu werden, ist der erste Fleck beginnender Fäulnis an seiner überreifen Liebe.

Auch an Gyges frevelt Kandaules. Unvorsichtig hat er ihn erstens in Schuld verlockt, deren Schwere Gyges erst ermißt, als es zu spät ist, und zweitens in seiner noch jungfräulichen Mannesseele eine unglückliche Leidenschaft entzündet, die nur durch Grauen und Frevel ihr Ziel erlangen kann.

Der erste Act motivirt Kandaules' ungeheuerliche That; der zweite stellt ihre Wirkung auf Gyges dar und des Kandaules Versuche, den Gyges zu heilen, den Brand unschädlich zu machen, den er unbesonnen in diesem entzündet hat. Zugleich zeigt sich, daß mehr geschehen ist, als Kandaules plante. Gyges ist in der Verwirrung über die überirdische Schönheit Rhodope's einen Augenblick sichtbar geworden, um Kandaules zu zwingen, ihn niederzuhauen, und ihn von einem Leben zu befreien, das nun, da er diese Schönheit nie besitzen kann, für ihn zu einem dumpfen wertlosen Traum geworden ist. Höchst charakteristisch stellt sich Kandaules, in dessen edler Seele etwas Zutäppisches liegt, bei seinen Heilungsversuch an. Er muthet dem menschlich zarteren Gyges zu, er sehe, wie etwa er selbst, in Rhodope nur ein sehr schönes Weib, und sein Gefühl für sie sei nicht Liebe zu dieser Persönlichkeit, sondern Sinnlichkeit im Allgemeinen. Daher seine Idee, die Sclavin Lesbia dem in Gyges entfachten Liebesfeuer als stillende Nahrung hinzuwerfen. Dies ist der Sinn der seltsamen

Scene mit Lesbia. Gyges aber liebt Rhodopens Selbst, nicht ihre Schönheit und weist daher die Gabe zurück.

Der dritte und vierte Act des Trauerspieles stellt ausführlich dar, wie sich das furchtbare Geheimnis Rhodopen Stück für Stück enthüllt, bis sie gegen Ende des vierten Actes Alles weiß. Verhüllt erschien ihr erst die an ihr verübte Schuld, dann wird sie allgemach hinter ihrem Schleier ahnbar und sichtbar, bis sie endlich ihr grauses Antlitz Rhodopen entblößt.

Und ebenso enthüllt sich in diesem Trauerspiel des Entschleierns dem König nach und nach, was er eigentlich gethan hat, er kommt zur klaren Erkenntnis seiner Schuld. Und in tiefen ewigen Worten, die über das ganze Trauerspiel und seinen dunkeln Sinn helles Licht verbreiten, spricht er vor seinem Ende gegen Gyges aus, was eigentlich sein Verschulden sei. Diese letzte Rede des Kandaules ist der Schlüssel zum Verständnis des fremdartigen Stückes. „O dieser Ring!“ ruft Gyges schmerzlich aus.

Du meinst, er wäre besser
In seiner Gruft geblieben! Das ist wahr!

entgegnet Kandaules.

Rhodopens Ahnung hat sie nicht betrogen
Und dich dein Schauder nicht umsonst gewarnt.
Denn nicht zum Spiel und nicht zu eitlen Possen
Ist er geschmiedet worden und es hängt
Vielleicht an ihm das ganze Weltgeschick.
— — — — — — — — — — —
Auch fühl' ich's wohl, ich habe schwer gefehlt.
Und was mich trifft, das trifft mich nur mit Recht,
— — — — Man soll nicht immer fragen:
Was ist ein Ding? Zuweilen auch: was gilt's?
Ich weiß gewiss, die Zeit wird einmal kommen,
Wo Alles denkt, wie ich; was steckt denn auch

In Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre? Doch die müde Welt
Ist über diesen Dingen eingeschlafen,
Die sie in ihrem letzten Kampf errang,
Und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,
Der weckt sie auf. Drum prüf' er sich vorher,
Ob er auch stark genug ist, sie zu binden,
Wenn sie, halb wachgerüttelt, um sich schlägt,
Und reich genug, ihr Höheres zu bieten,
Wenn sie den Tand unwillig fahren läßt.
Herakles war der Mann, ich bin es nicht;
Zu stolz, um ihn in Demuth zu beerben,
Und viel zu schwach, um ihm es gleich zu thun,
Hab' ich den Grund gelockert, der mich trug,
Und dieser knirscht nun rächend mich hinab.
— — — — — — — — — — — — —
Drum, Gyges, wie dich auch die Lebenswoge
Noch heben mag, sie thut es ganz gewiß
Und höher, als du denkst: vertraue ihr
Und schaud're selbst vor Kronen nicht zurück,
Nur rühre nimmer an den Schlaf der Welt!

Es ist nicht meine Absicht, den überaus klaren und durchsichtigen, beinahe systematischen Bau des Stückes vor Ihnen zu zerlegen. Nur die Grundidee des Trauerspieles wollte ich Ihnen hell und deutlich machen. Beiläufig sei bemerkt, daß es an einem für Hebbel charakteristischen Mangel krankt: Man versteht den Anfang nur dann vollkommen, wenn man das Ende schon kennt, die Exposition empfängt ihr rechtes Licht erst durch die Erkenntnis des Zieles, zu welchem die dramatische Entwickelung führt. Erst nachdem man aus der eben mitgetheilten Rede des Kandaules erfahren hat, was Hebbel als das Wesentliche an des Königs Frevelthat gilt, kann man z. B. die Wichtigkeit der einleitenden Scene zwischen dem König und dem alten Thoas würdigen, die nach Hebbel's Absicht dem Hörer

gleich beim Eintritt in den Tempel seines Kunstwerkes den Schlüssel zum Allerheiligsten desselben, zu seinem innersten Ideengehalt, unvermerkt in die Hand drücken sollte. Der mit Hebbel's Eigenheiten unvertraute Hörer merkt aber nicht, dass dies der Schlüssel ist, und weiß nicht recht, was er mit der Expositionsscene anfangen soll. Hebbel selbst gilt seine eigene, nichts weniger als selbstverständliche Ansicht der menschlichen und göttlichen Dinge für so selbstverständlich, dass er sie stillschweigend in jedem Hörer voraussetzt, und eine leise symbolische Anspielung für genügend hält, um dem Publicum anzudeuten, in welche Richtung hin es seine Aufmerksamkeit anspannen soll. Bei wiederholtem Studium des Stückes wird der Einsichtige bewundern lernen, wie jeder einzelne, scheinbar nebensächliche und zufällige Zug den Sinn des Ganzen bedeutsam erläutert und einen Lichtstrahl auf die Grundidee wirft, beim einfachen Lesen oder Zuschauen aber gewahrt auch ein aufmerksamer Mensch die zahllosen sinnreichen und tiefsinnigen Beziehungen zwischen den Einzelheiten und dem Ganzen nicht. Hebbel muthet dem Publicum zu, sein Werk sogleich so aufzufassen, wie er es selbst in Momenten tiefster geistiger Concentration verstand und durchschaute.

Genaues Studium lehrt einen allerdings die gewaltige Geisteskraft, die ein so reiches Ganzes mit einem Blick übersehen konnte, anstaunen, aber nicht jedes Symptom, durch welches ein Kunstwerk die geistige Riesenkraft seines Urhebers bezeugt, ist ein künstlerischer Vorzug des Werkes.

Am meisten Befremden erregt im natürlich gesinnten Zuschauer der psychische Process, den Rhodope zum Schluss durchlebt. Ihr Gedankengang, syllogistisch gefasst, lautet: Nur ihr Gatte darf ein Weib unverschleiert schauen; Gyges hat mich unverschleiert geschaut; also muss Gyges mein

Gatte werden. Dann ist der Buchstabe des Gesetzes, das ihr heilig ist, gewahrt. Gyges setzt das Programm, das ihm Rhodope dictirt, in's Werk, er tödtet Kandaules im Zweikampf und vermählt sich mit Rhodope. Diese aber ersticht sich in dem Augenblick, in welchem dem Buchstaben des Gesetzes, durch welches sie sich verpflichtet fühlt, Genüge geschehen ist. Nach Rhodopens Gefühl hat Kandaules sich dadurch, dass er den Gyges verleitete, an ihr zu thun, was nur der Gatte darf, seines Gattenrechtes zu Gunsten des Gyges begeben und steht selbst zur Ehe Rhodope-Gyges im Verhältnis eines ehebrecherischen Frevlers. Gegenüber dem ungeheueren Verschulden des Kandaules erscheint der Rhodope Gyges, in dem sie überdies keinen gemeinen Pulsschlag zu entdecken vermochte, als schuldlos; wäre er dies nicht, nie könnte sie daran denken, sich durch eine Heirat mit ihm zu entsühnen. Kandaules, der ehebrecherischer Weise Gyges thatsächlich zum Gatten seiner Frau gemacht hat, muss also durch Gyges sterben; denn er ist nach dieser That nicht mehr ihr Gatte, und hat sie doch unverschleiert gesehen. Dies ist der innere Grund seines Todes. Der äußere, mechanische, liegt in der Nothwendigkeit seiner Fortschaffung, um Gyges Platz zu machen.

Dieser seelische Process ist schwer syllogistisch zu formuliren und logisch zu verstehen; das Ansinnen aber, ihn mitzuempfinden, halte ich für eine unerfüllbare Zumuthung. Auch rein dialectisch genommen, ist Rhodopens Gedankengang nicht ganz stichhältig. Sie erfüllt durch die Verheiratung mit dem Manne, der sie gesehen hat, ohne ihr Gatte zu sein, nur scheinbar den Buchstaben des Gesetzes, sozusagen nur den Buchstaben des Buchstaben. Das Gesetz fordert, dass nur der Mann, der ihr Gatte ist, seine Frau unverschleiert erblicke, er muss ihr Gatte sein, während er

sie sieht; Gyges aber hat Rhodope gesehen, ohne ihr Gatte zu sein, und heiratet sie nachträglich. Wahrscheinlich meinte Hebbel diese Schwierigkeit durch die erwähnte subtile Fiction zu umgehen, dass Kandaules durch seine Anstiftung des Gyges diesen thatsächlich zum Gatten der Rhodope gemacht habe:

„Er hat sein Gattenrecht Dir abgetreten."

wie Rhodope zu Gyges sagt.

Wie ich im Eingange dieser Betrachtungen angedeutet habe, war es wohl für Hebbel reizvoll, in paradoxer und doch consequenter Weise darzustellen, wie äußerste Schamhaftigkeit unter Umständen zu den nämlichen Ergebnissen führt, wie äußerste Schamlosigkeit.

Die haarspalterische, ethische Dialectik der Rhodope, welche das, was sie zu thun hat, mit dem Kopfe und nicht mit dem Herzen findet, wird dem Stücke wohl für alle Zeiten den Weg zum Herzen des deutschen Volkes verschließen, und das ist zu beklagen. Denn wie ist „Gyges und sein Ring" trotz dieser fremdartigen Zuthaten aus dem Herzen der Gegenwart heraus gedichtet und spricht ihr innerstes Leben aus! Eine Jambentragödie mit mythischem Stoffe, im alten Lydien spielend, und doch „moderner" und mehr aus dem Leben gegriffen als manches moderne Schauspiel, das in Berlin verfertigt wurde und obendrein in Berlin spielt.

XIII.

Was ist dramatisch? Mit dieser Frage wollen wir heute beginnen und wenn es uns auch nicht glücken sollte, eine bündige Antwort zu finden, die man getrost schwarz auf weiß nach Hause tragen kann, so wird uns die Untersuchung doch hoffentlich Gelegenheit bieten, manchen Blick in das innere Wesen der dramatischen Kunst zu thun. Die Versuche, das geheimnisvolle Wesen des „Dramatischen" in eine Formel zu fassen, muthen mich bisweilen an wie die Versuche der Schildbürger, das Sonnenlicht in Krüge zu schöpfen und in sinnreich construirten Mausfallen zu fangen, um es in ihr dunkles fensterloses Rathhaus zu schaffen. Betrachten wir uns doch einmal eine solche Formel genauer, z. B. die von Gustav Freytag in seiner „Technik des Drama's" construirte.

„Dramatisch sind diejenigen starken Seelenbewegungen, welche sich bis zum Wollen und zum Thun verhärten, und diejenigen Seelenbewegungen, welche durch ein Thun aufgeregt werden; also die inneren Vorgänge, welche der Mensch vom Aufleuchten einer Empfindung bis zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln durchmacht, so wie die Einwirkungen, welche eigenes und fremdes Handeln in der Seele hervorbringt; also das Ausströmen der Willenskraft

aus dem tiefen Gemüt nach der Außenwelt und das Einströmen bestimmender Einflüsse aus der Außenwelt in das Innere des Gemüths; also das Werden einer That und ihre Folgen auf das Gemüth. — Nicht dramatisch ist die Action an sich und die leidenschaftliche Bewegung an sich" u. s. w.

Es ist wohl zu beachten, dass Freytag's Formel keine Definition ist. Er gibt nur eine allgemein gehaltene Beschreibung jener „Handlungen", deren dramatische Darstellung erfahrungsgemäß die dem Drama eigenthümlichen Wirkungen hervorbringt. In einem späteren Capitel beschreibt er auch die psychischen Wirkungen, welche eine dramatische Aufführung ausübt, ohne dass es ihm, dem Praktiker, einfiele, diese Wirkungen theoretisch allzusehr einengen oder erschöpfen zu wollen. Daran thut Freytag sehr wohl. Gerade die besten Dramen ähneln darin der wirklichen Welt, dass sich vielerlei bei ihnen denken und fühlen lässt, und dass es oft schwer hält, die authentische Auffassung und die authentischen Wirkungen derselben herauszuheben, und andere als solche, die man geradezu nicht haben darf, abzuweisen. Es gibt allerdings querköpfige Auffassungsweisen eines Drama's und perverse Gefühlswirkungen, von welchen sich der Dichter nichts hat träumen lassen, so wie sich auch wohl die Auffassung, die der Dichter selbst von seinem Werke hatte, herausfinden lässt, und die Wirkungen, die er selbst beim Schaffen vorempfand und genoss, aber zwischen der Auffassung des Dichters selbst und der unmöglichen eines Querkopfes gibt es im Ganzen und im Einzelnen eine große Menge von Auffassungen und Wirkungen, die weder beabsichtigt noch vermieden werden sollten und die man wohl gewähren lassen muss. Manche unbeabsichtigte mag wohl auch bisweilen zu den wertvollsten zählen, nach Geibel's Spruch:

Der hat's wahrhaftig als Poet
Nicht hoch hinausgetrieben,
In dessen Liedern mehr nicht steht,
Als er hineingeschrieben.

Nur auf Eine Wirkung haarscharf berechnet zu sein, die entweder eintritt und zündet, oder versagt, worauf das Stück durchfällt, ist eine wohlbekannte Eigenschaft von Dramen, wie z. B. „Galeotto", in welchen ein erklügeltes Problem an einem dramatischen Experiment veranschaulicht und gelöst wird, und bei denen man die Empfindung hat, nicht rund um die Personen herumgehen zu können, weil sie dem Zuschauer nur eine Fläche zukehren und dahinter keine Völle und Tiefe ist.

Wir dürfen aber, da die Berechtigung des Prädicates „dramatisch" für eine dramatisirte Handlung von dem Eintreten oder Nichteintreten gewisser Wirkungen abhängt, doch wohl fragen, welches jene Wirkungen seien, die als Kennzeichen des dramatischen Charakters der sie verursachenden dramatisirten Handlung gelten können.

Um nicht Missverständnisse zu erregen, betone ich ausdrücklich, dass man einer Handlung recht wohl das Prädicat „dramatisch" im lobenden Sinne zuerkennen kann, ohne sie den Dichtern zur Dramatisirung zu empfehlen. Ein Drama mit „dramatischer" Handlung kann ein schlechtes Drama sein.

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich als diejenige Wirkung, welche die Qualität „dramatisch" einem Werke einträgt, das rege und anhaltende Interesse bezeichne, mit welchem das Publicum der Darstellung des Werkes von Anfang bis zu Ende folgt. Das Kennzeichen, dass jene Qualität vorhanden ist, ist das Eintreten dieser Wirkung.

Freytag behauptet nun, diese Wirkung könne nur bei Handlungen eintreten, auf welche seine Formel passt.

Ist das nun wahr? Nein, es ist nicht wahr. Es gibt Dramen hohen Styles, auf welche diese Formel gar nicht oder nur wie ein Prokrustesbett passt, und welche doch stets mit regem Interesse angehört werden; und ferner passt sie ganz und gar nicht auf das „Dramatische", wie es im Lustspiel auftritt. Es ist mir nun nicht klar, warum ein Theaterstück, das in Bezug auf das „Dramatische" einem Lustspiel ähnelt, im Übrigen nicht so sollte beschaffen sein können, dass es eine ernste, tiefe, ja tragische Wirkung hervorbringt.

Es entsteht bei einem Drama, auf dessen Handlung Freytag's Formel nicht passt, allerdings leicht der Schein, dass sie doch passe, wie z. B. bei „Hamlet". Ich werde hernach auf die Ursachen dieses Scheines zu sprechen kommen.

Und, abgesehen von existirenden Dramen, ist es eine verwegene Behauptung, dass nur jene Handlungen, die Freytag im Sinne hat, interessiren und daher mit dem Epitheton „dramatisch" beehrt werden können. Von den Gesetzen, welche Inhalt und Form des Drama's bestimmen, wird immer gesprochen wie von nothwendigen und absolut allgemein giltigen Axiomen, die aus dem Wesen des Drama's folgen, wie etwa der Satz, dass die Winkelsumme des Dreieckes gleich zwei Rechten ist, aus dem Wesen des Dreieckes sich ergibt, während sie doch zum großen Theil dictirt sind durch die geistige und gemüthliche Beschaffenheit der Zuschauer, für welche der Dramatiker schafft, und auf deren Bedürfnisse und Fähigkeiten er bauen und Rücksicht nehmen muss, wenn er die Wirkungen, auf deren Erzielung er's abgesehen hat, thatsächlich erreichen will. Natürlich ist das Publicum nicht der einzige, bei der Erzeugung der Grund-

sätze, welche Inhalt und Form des Drama's bestimmen, betheiligte Factor. Ihm beigesellt ist das dichterische Vermögen, das auch im größten Genie fern von Allmacht ist, und die Beschaffenheit und Leistungsfähigkeit der verfügbaren Darstellungsmittel, wie Schauspieler, Bühneneinrichtung u. s. w. Die gesammte Technik des Drama's und ein großer Theil der Ästhetik läßt sich aus der Natur dieser drei Factoren erklären, und ein erfinderischer Kopf, der alle diese Zusammenhänge nach allen Richtungen klar durchschaut, wird Darstellungs- und Wirkungsmöglichkeiten andeuten können, die dem schöpferischen Künstler zu Gute kommen.

Vorbedingung einer derartigen wissenschaftlichen Leistung ist natürlich wirkliche und genaue Kenntnis der genannten drei Factoren. Wir müßten zunächst besitzen eine erschöpfende Naturgeschichte des Publicums. Ich will mit wenigen Worten skizziren, wie ich mir eine solche denke.

Wer die Fähigkeiten, Bedürfnisse und Interessen eines einzelnen Menschen kennt, kennt darum noch nicht die Fähigkeiten, Bedürfnisse und Interessen einer dicht gedrängten Menge vieler Einzelner, die von denen des Einzelnen, wenn er isolirt, d. h. der Einwirkung einer ihn umgebenden Menge entzogen ist, erheblich abweichen. Wegen dieses Abweichens ist es so überaus schwer, aus der Wirkung, die ein Drama auf den Einzelnen ausübt, auf seinen Erfolg vor der versammelten Menge zu schließen; ja sogar der Schluss von der Wirkung auf viele, nicht dicht gedrängt, sondern zerstreut und gruppenweise sitzende Einzelne, wie sie z. B. einer Generalprobe beiwohnen, ist ein betrüglicher. Die der räumlich gedrängten Masse eigenthümlichen psychischen Erscheinungen sind eben in beiden Fällen nicht thatsächlich eingetreten. Um den Erfolg eines Drama's zu

prophezeien, ist auch jener, der es vollkommen auffasst und die Wirkungen desselben auf sich selbst deutlich erlebt, darauf angewiesen, zu vermuthen, wie es auf die Menge wirken wird, welche Vermuthung, da er sich beim Imaginiren der geistigen Beschaffenheit der Menge irren kann, ihn oft täuscht. Die Erfahrungen, die an einem im Ganzen und Großen stereotypen Publicum mit anderen Stücken schon gemacht wurden, sind, da es sich eben um ein neues Stück handelt, unverlässlich wie Wetterprognosen, und es bleibt daher dem die Zukunft errathen Wollenden nichts übrig als sich mit Absicht in den von ihm schon oft an sich selbst erlebten geistigen Zustand, wie er ihn als Atom in der Menge und unter ihrer Einwirkung stehend, gefühlt hat, hineinzuversetzen, und in dieser Stimmung das Stück auf sich wirken zu lassen. Diese Fähigkeit, die Fehlerquelle des eigenen individuellen Eindruckes zu eliminiren, haben Verschiedene in höchst ungleichem Grade, aber ganz verächtlich ist dieses Augurium nicht. Höchst bemerkenswert ist, dass auch ein Einzelner, dem ein Stück persönlich gefällt, sich, wenn er nachher dem Durchfalle desselben beiwohnt, auch bei hochgradigem Selbstvertrauen einer Anwandlung des von der Menge empfundenen Missfallens nicht erwehren kann. Was ihn früher entzückte, lässt ihn kalt, was er mit Interesse hörte, langweilt ihn, er versteht die Stimmung des Publicums vollkommen, ja er theilt sie, ohne sich's gestehen zu wollen. Dies beweist, wie energisch die verändernde Einwirkung der dichten Gesellung auf das Individuum ist, und es erklärt, warum es dem Individuum so schwer wird, sich in den „Mengenzustand" in der Phantasie zu versetzen.

Eine wissenschaftlich genaue und bewusste Kenntnis der psychischen Veränderungen, welche das Individuum

durch das nahe Zusammensein mit Vielen erleidet, ließe die Erfolgprognosen an Verlässlichkeit ebenso gewinnen, wie die Fortschritte der Meteorologie den Wetterprognosen zu Gute kommen. Eines der Grundprobleme der Sociologie, das ich, nach Analogie des bekannten Problems der Mechanik, das Problem der drei Seelen — denn tres faciunt collegium — nennen möchte, müsste gelöst sein, um eine verlässliche Technik und Ästhetik des Drama's versuchen zu können, die mehr wäre als eine Sammlung empirischer, übel begründeter und daher nur halb verstandener Regeln. Eine Psychologie der „Wir", neben der des „Ich", welche als alleinige Grundlage der Wissenschaft vom Drama nicht ausreicht. Andere Ansichten, Gefühle, Instincte, Interessen, ja ein anderes Auffassungsvermögen drängt sich in eine Seele, deren Leib unter vielen anderen Leibern sitzt; ich glaube, kein aufrichtiger Mensch kann diese Thatsache, die ungezählte menschliche Vorgänge erklärt, läugnen.

Freytag's Formel gewinnt, so aufgefasst, den Sinn, dass eben nur gewisse drastische, leidenschaftliche und zur That drängende Vorgänge die „Menge" interessiren, und ferner kann ein menschlicher Vorgang anderer, nicht drastischer Art der „Menge" nur so verständlich und interessant gemacht werden, dass er in sehr eindringlichen und sichtlichen Scenen ihr drastisch verkörpert oder eigentlich symbolisirt wird. So ist z. B. „Hamlet" in Freytag's Sinne im Grunde „undramatisch". Shakespeare weiß aber dieses der großen Menge dunkle und daher uninteressante Problem ihr klar und fesselnd zu machen, indem er es in *drastischer Form* darstellt, und so entsteht der Schein, Freytag's Formel passe auch auf „Hamlet" und dessen Handlung sei dramatisch im Sinne Freytag's.

Dass vornehmlich drastische Vorgänge die Menge

interessiren, ist unläugbar. Zwei Menschen, die sich prügeln, werden ein größeres Publicum um sich versammeln als zwei Menschen, die ein philosophisches Gespräch führen. Freytag's Formel constatirt eigentlich nur diese Wahrheit in vornehmer Form.

Damit aber diese Wahrheit so allgemein giltig sei, wie Freytag sie ausspricht, müsste erwiesen sein, dass in der That jede Menge, welcher Art auch die Individuen seien, aus denen sie besteht und entsteht, sich ausschließlich für drastische Handlungen, deren Schema er gibt, interessire. Würde auch ein Theaterpublicum, das die geistige Blüthe der Menschheit vorstellte, sich nur für „starke Seelenbewegungen, welche sich bis zum Willen und bis zum Thun verhärten", interessiren, würden also auch für dieses Publicum nur derartige Vorgänge „dramatisch" sein? Ich will nicht läugnen, dass auch ein solches Publicum als Ganzes manchen Ansprüchen, die der Dichter an dasselbe zu stellen wagte, nicht gewachsen wäre, denen der isolirte Einzelne genügte, aber es würde vielleicht doch Vorgängen mit regem Interesse folgen, die ein gewöhnliches Theaterpublicum kalt ließen, der Dichter dürfte mit leiseren, schwerer zu deutenden Mitteln arbeiten, um geistige Processe zu verkörpern, er könnte Vieles als selbstverständlich nur symbolisch andeuten, was er sonst ausführlich exponiren müsste. Er wäre bei schwierigen Problemen in der glücklichen Lage eines Mathematikers, der ein Problem der höheren Analysis vor einem mathematischen Publicum exponirt, während er, wenn er Laien in ein derartiges Mysterium einweihen will, dasselbe auf die vier Species zurückführen muss, wodurch Vieles, da alle Zeit auf die Vorbereitung verwendet werden muss, ganz undarstellbar wird.

Ähnliche Erscheinungen können wir beim modernen

Conversationsstück thatsächlich beobachten. Wie viel Leises, Zartes, rein Geistiges und aller Leidenschaft Fernes wird da dargestellt und mit Interesse aufgenommen! Denken Sie an ein Lustspiel wie „Die Welt, in der man sich langweilt", und an manche Komödie von Bauernfeld. Wo sind da jene sich zur That verhärtenden Leidenschaften? Und doch interessirt der leise auftretende, unmerkliche Vorgang, den man kaum Handlung nennen kann. Ja, das ist beim Lustspiel so, wirft man ein. Ist denn die Qualität des „Dramatischen" nicht eine allen dramatischen Formen gemeinsame? Und sollte es denn, wie gesagt, ganz undenkbar sein, durch einen zarten, „undramatischen" Vorgang auch eine ernste Wirkung zu erzielen? Das dürfte doch auch auf die Dichterkraft ankommen, die ihn gestaltet, und auf die Schauspieler, die ihn darstellen, also auf die übrigen bei der Bildung ästhetischer und technischer Regeln betheiligten Factoren. Aus einem Stoff nach Freytag's Formel wird auch ein geringerer Geist ein wirksames Stück machen können, und Drastisches kann auch ein schreiender und tobender Coulissenreißer einem unwählerischen Publicum zu Dank spielen.

All' diese Einschränkungen des Freitag'schen Satzes haben unleugbar eine gewisse Berechtigung, trotzdem aber ist nicht zu erwarten, dass die Bedürfnisse und Ansprüche eines hochgebildeten Hörerkreises von denen des „Volkes" sich wesentlich unterscheiden werden. Aus dem einfachen Grunde, weil der Gebildete sich vom Ungebildeten, ja der Gescheite vom Dummen, nicht so wesentlich unterscheidet, als er zu glauben pflegt. Es gehört zwar zum guten Ton, sich für alles Erfinnliche zu interessiren, ja, der Gebildete hält es, ungefähr wie die Regierung, für seine Pflicht, an allen menschlichen Dingen reges, angestrengtes Interesse zu

zeigen, aber ich möchte doch keinen Dramatiker rathen, auf diese im Warmhaus der Bildung künstlich gezüchteten Interessen allzusehr zu bauen. Als kräftig und verlässlich erweist sich nur ein Interesse, das auf jenen Ur-Instincten beruht, welche der Gebildete mit dem Ungebildeten, der Weise mit dem Einfältigen theilt, welche der Gebildete im Herzen hat und hegt, wenn er sie auch mit dem Munde verleugnet, und welche im Individuum zum Durchbruch kommen, wenn es sich in dem erwähnten Mengenzustande befindet, wenn es als Woge im Geistermeere fluthet.

„Am Arme seines Nachbarn im Gedränge
Spürt Jeder die gesteigert fremde Gluth,
Und über sie kommt das Gefühl der Menge,
Darin der Mensch verzehnfacht, schlimm wie gut,"

wie Grillparzer sagt. Darum wird vielleicht derjenige am Sichersten den Erfolg eines Bühnenstückes profezeien können, in dessen Innern trotz aller seelischen Cultur noch ein tüchtiger, urwüchsiger Strunk alten gesunden Volksthums lebendig ist, wie wohl auf dem Marktplatz einer Stadt eine uralte Linde wurzelt und rauscht, der letzte Rest des ausgerodeten Urwaldes.

Wirklich und wahrhaftig interessirt auch denjenigen, der sich die Miene gibt, für das Allersublimste und -subtilste ganz besonders Sinn zu haben, doch nur das, was auch dem einfachen Manne aus dem Volke, dessen Gehirn nie ein ästhetischer Gedanke durchzuckt hat, warmen Antheil abgewinnt. Und da will ich nicht leugnen, dass dies insbesondere solche menschliche Vorgänge sind, wie sie Freytag durch seine Formel zu charakterisiren meint. Rein intellectuelle geistige Processe, verkünstelte Herzensgeschicke, sind Caviar für's Volk und im Geheimen auch für den Gebildeten, der ein Entzücken daran affectirt.

Daſs das Theaterpublicum durch Stücke, in welchen ihm Gefühle, Bestrebungen u. dergl. vorgeführt werden, die sich nicht zur That verhärten, so sehr zur Ungeduld gereizt wird, hat auch darin seinen Grund, daſs die Menschen wohl wissen, des Menschen wahres Wesen verrathe sich am Echtesten durch das, was er thut, nicht durch das, was er fühlt, glaubt oder spricht.

Im Anschluſs an diese Erwägungen möchte ich Ihnen noch einige Gedanken vortragen, die in diesem Zusammenhange erhöhte Bedeutsamkeit gewinnen, und durch welche der Naturalismus, der für die Dichtkunst dasselbe bedeutet, was der Anarchismus für die gesammte Cultur, eine neue Beleuchtung empfängt.

Die „Menge" ist für Erregungen ihrer Gefühle weit empfänglicher als für einen Appell an ihre Intelligenz.

Die Erregung von Gefühlen ist daher nicht nur eine vom Dramatiker vornehmlich bezweckte Wirkung seiner Darstellung, sondern auch ein hochwichtiges Darstellungsmittel.

Gemeiniglich sagt man: damit eine dramatisch dargestellte Handlung auf unser Gefühl wirken könne, müssen wir in Illusion gerathen, auf Augenblicke vergessen, daſs etwas Unwirkliches uns vorgetäuscht werde. Ich verkenne nicht die Wahrheit, welche diese Behauptung enthält, aber sie ist, umgekehrt, nicht minder wahr, und spricht alsdann einen Satz aus, der für die Ästhetik des Dramas fundamentale Bedeutung hat, ein der Technik dramatischen Darstellens zu Grunde liegendes Axiom. Dieser Satz lautet: Wenn ein dramatisch dargestellter Vorgang auf unser Gefühl wirkt, so gerathen wir dadurch ihm gegenüber in Illusion und vergessen, daſs er sich nicht in Wirklichkeit ereignet. Gefühle zu erregen, ist daher nicht nur eine Eigenschaft,

welche, durch andere Mittel dramatisch dargestellten, Vorgängen innewohnt, sondern das Erregen von Gefühlen ist selbst ein wesentliches Darstellungsmittel, der dramatische Dichter stellt auch durch Erregen von Gefühlen einen Vorgang dramatisch dar.

Für uns Menschen existirt eigentlich nur, was in irgend einer Weise unser Gefühl erregt.

Was wir nur auf Grund der unläugbaren Affection unserer Sinne wahrnehmen, während unser Herz ganz kalt, gleichgiltig und theilnahmslos bleibt, dem können wir zwar die Existenz nicht absprechen, wir fühlen uns aber auch nicht veranlasst sie nachdrücklich zu constatiren, sie mitzuleben. Das Dasein solcher Dinge, die kein anderes Symptom ihrer Realität in uns wachrufen als unsere Sinnesempfindungen, nehmen wir einfach nüchtern zur Kenntnis; wichtig wird des uns erst, wenn es in uns Freude oder Trauer, Liebe oder Hass, Billigung oder Verdammung, Neugier, Mitgefühl oder Verwunderung weckt.

Der strenge, reine Naturalismus sucht in seinem Publicum kein anderes Gefühl, als lediglich Interesse an einem existirenden Dinge als solchem zu erwecken; er setzt naturwissenschaftliche Wissbegierde voraus und versucht sie zu befriedigen. Andere Gefühle außer diesem Interesse am Seienden als solchem, deren sich der Neuling im naturalistischen Wesen so wenig erwehren kann, als der Student, der zum ersten Male eine Leiche secirt, wie etwa Ekel, Rührung u. s. w., müssten ihm, als nicht in seinem Geiste gelegen, unwillkommen sein als kindischer Missbrauch seiner Schöpfungen zu Zwecken, zu denen er sie gar nicht geschaffen hat, als zufällige und störende Nebenwirkungen.

Der echte Naturalismus wird Literatur und Bühne beherrschen, wenn über die Seelen der Menschen eine geistige

Eiszeit hereingebrochen sein wird, in welcher die Dinge sie nur mehr interessiren werden als Objecte wissenschaftlicher Erforschung. Sein Vordrängen beweist, dass in einzelnen Menschen und Kreisen diese Art von Interesse an den Dingen schon heute jede andere zurückzudrängen droht.

Außer dem rein intellectuellen Interesse an den Dingen erkennt der moderne Naturalismus höchstens noch das praktische Interesse an, welches wir an gewissen menschlichen Vorgängen nehmen, je nachdem wir sie als sociale Erscheinungen, das ist als Producte und Folgen aus der Lage und den Einrichtungen der Gesellschaft auffassen, oder als pathologische, physiologisch bedingte Erscheinungen, wie ja auch die verschiedenen Naturwissenschaften, deren Object der Mensch ist, die menschlichen Erscheinungen niemals „an sich" betrachten, sondern immer mit Beziehung auf gewisse Absichten und Zwecke, nach welchen sich richtet, was ihnen als das Wesentliche und Eigentliche an den Erscheinungen gilt. Alle diese verschiedenen Arten wissenschaftlichen Interesses an den Dingen erzeugen, auf die Kunst übertragen, verschiedene Formen und Spielarten naturalistischer, d. h. naturwissenschaftlicher Darstellungsweise. Der Eine Naturalist stellt also menschliche Charaktere und Schicksale so dar, wie sie sich, mit den Augen und Interessen eines Irrenarztes gesehen, darstellen, der Andere so, wie sie der sociologische Forscher oder ein Nationalökonom ansieht. Ausgeschlossen sind nur jene Arten von Interesse an den Menschen und ihren Schicksalen, welche, kurz gesagt, keinen praktischen Wert haben und daher dem Naturalisten als Schwärmerei und Sentimentalität gelten. Die einzige Herzensregung, welche den Naturalisten bestimmt, sich für einzelne Menschen und Menschenclassen zu interessiren, ist vielleicht jenes qualvolle Mitgefühl mit dem Elend der „Enterbten", wie es der socia-

listischen Agitation zu Grunde liegt, und der ingrimmige Hass gegen Jene, welche von der gegenwärtigen Lage der Gesellschaft den Vortheil haben.

Andere Arten von Gefühl für die Menschen muss der consequente Naturalist, der sich über die seiner künstlerischen Praxis zu Grunde liegenden Principien klar ist, ausschließen. Begeisterung für einen Menschen, Interesse an einer liebenswürdigen Persönlichkeit als solcher ist ihm fremd.

Am fernsten liegt dem systematischen Naturalismus das Schätzen der Menschen nach ihrem sittlichen Wert und Unwert. Er charakterisirt die Menschen überhaupt nicht auf „gut" und „böse" hin; er malt gar nicht mit sittlichen Farben, sondern dass die Leute eine menschliche Erscheinung gut oder böse nennen, gilt ihm als eine secundäre, nicht zum Wesen der Erscheinung gehörige Thatsache. Er schildert die Menschen im Stande der sittlichen Unbeurtheiltheit. Ein Charakterbild wie das des Brutus in Shakespeare's „Julius Cäsar", das ganz getaucht ist in den lichten Glanz warmer Liebe und Bewunderung, die Shakespeare für die sittliche Schönheit seines Helden fühlt, vermöchte ein naturalistisches Gehirn kaum mehr hervorzubringen. Ist doch, wie es scheint, sogar die Fähigkeit im Erlöschen, solche Schönheit zu empfinden.

Ich habe gesagt, der Dramatiker stellt seine Menschen dar, verleiht ihnen Existenz durch Erweckung von Gefühlen, deren Gegenstand sie sind. Die durchgängige Befolgung dieser Regel gibt einer dramatischen Darstellung den Schein der Realität; der Zuschauer darf nicht nur ganz Auge und Ohr, er muss auch ganz Herz sein, dann lebt er das ihm vorgespielte Drama mit wie ein Stück eigenes Leben. Wer nur für die Sinne und den Intellect darstellt, der schafft nicht vollwichtiges Dasein, denn nur bei einer geringen

Minderzahl von Menschen, deren geistige Gesundheit durch Überbildung gelitten hat, ist ein Ding erschöpft durch das, was es für die Sinne und für den Intellect ist; dem gesunden Menschen gehört das, was es für sein Gefühl ist, ganz so dazu wie Farbe und Gestalt, und ein dramatischer Charakter, zu dem er keinerlei gemüthliches Verhältnis hat, ist ihm wie eine Sonne, die nicht scheint oder eine Blume ohne Farbe. Und das Volk fordert vom Dichter andere Gefühle, als es von naturalistischen Darstellungen empfängt; es will lieben und sich entsetzen, sich begeistern, bewundern, fürchten, auf den Ausgang fiebern, bemitleiden, auslachen u. s. w. Um diese Gefühle zu haben, geht es in's Theater, nicht um eine Weile die Welt durch die Augen eines Psychiaters zu sehen, oder durch die eines Menschenfreundes, der sich die Bekämpfung der Trunksucht zur Lebensaufgabe gemacht hat und daher Alles zur Trunksucht in Beziehung bringt. Naturwissenschaft und Humanität sind schöne Dinge, aber man darf sie nicht in jedes Getränk mischen, an dem sich das Menschenherz erfreuen will, sonst werden sie einem endlich zum Ekel, und ich wenigstens, wenn ich in's Theater gehe, denke in meinem Herzen: Jetzt will ich einmal auch nichts von Naturwissenschaft und Humanität hören und Tausende würden das mit mir sagen, wenn sie die nöthige Aufrichtigkeit erschwingen könnten.

Descartes hat gesagt: Cogito ergo sum. Man könnte auch sagen: Amo te ergo es. Es ist in der That so, als ob wir der Existenz eines anderen Ich in dem Gefühle, das wir für dasselbe hegen, inne würden. Ich meine das nicht symbolisch, sondern ganz eigentlich in des Wortes verwegenster Bedeutung. Es ist eine dem Kenner der Geschichte der Philosophie wohlbekannte Thatsache, dass man die Existenz der materiellen Außenwelt angezweifelt hat.

Die Existenz anderer Ich's außer dem eigenen hat dieser Zweifel nicht anzutasten gewagt. Der Glaube an das „Du" erwies sich so standhaft als der an das „Ich". Der Grund hiefür liegt in den Gefühlen, welche uns mit dem „Du", dem anderen Ich, verbinden, und welche die Menschen geneigt sind, als Beglaubigungen der Existenz des „Du" aufzufassen.

Wie man aber auch diese Thatsache psychologisch analysiren und metaphysisch deuten möge, jedenfalls ist es für den schaffenden Künstler höchst wichtig, dass „für ein Ding fühlen, ein Ding lieben oder hassen" und „in ein Ding Persönlichkeit, Seele hineinverlegen" zwei sehr verwandte Vorgänge sind. Wenn ein für ein Ding empfundenes Gefühl diesem Ding den Schein der Beseeltheit leiht, so empfiehlt sich dem Dramatiker, der es ja darauf abgesehen hat, den Schein psychischer Vorgänge auf der Bühne zu erzielen, Gefühle zu erwecken, und in diesem Sinne ist das Erwecken von Gefühlen, und zwar besonders von solchen, die starke beseelende Kraft haben, ein Darstellungsmittel ersten Ranges, dessen sich die Naturalisten stricter Observanz allerdings nur in beschränktem Maße werden bedienen dürfen. Wie die Gespensterfurcht den Glauben an Gespenster gebiert, ja subjective Gespenstererscheinungen hervorrufen kann, so entsteht aus Gefühlen, die Menschenseelen gelten, der Glaube an Menschenseelen; dramatisch verwertet, steigern sie also die Illusion bis zum höchsten Grade.

XIV.

In meiner ersten Vorlesung habe ich gesagt, man müsse, gerade wie man malen gelernt haben muss, um ein Gemälde schaffen zu können, dramatisiren gelernt haben, um ein aufführbares und wirksames Drama zu schaffen. Gut; aber wie fängt man's an, um das Dramatisiren zu erlernen? Wer zeichnen oder malen lernen will, geht zu einem Lehrer, und „nimmt Stunden". Es gibt, was Zeichnen und Malen betrifft, erprobte Lehrmethoden, nach welchen jeder nicht geradezu Unbefähigte unter erfahrener Leitung in einiger Zeit eine gewisse Fertigkeit in der betreffenden Kunst erwerben kann, die ihn zwar nicht berechtigen mag, sich einen Künstler zu nennen, die aber doch weit mehr ist, als was er in der nämlichen Zeit mit ungleich größerer Mühe und Anstrengung sich hätte als Autodidakt aneignen können. Könnte nun nicht auch das Dramatisiren in analoger Weise gelehrt werden? Meine Antwort lautet: Ja. Soweit das Zeichnen und Malen nicht nur erlernbar, sondern auch lehrbar ist, ist es das Dramatisiren auch. So wenig man allerdings jeden jungen Menschen von einiger Begabung zu einem großen Maler heranbilden kann, so wenig kann durch tüchtige Schulung aus jedem, der Sinn für dramatische Wirkungen

verräth und einige Fähigkeit besitzt, seine Gedanken und Empfindungen in sprachliche Form zu kleiden, ein großer Dramatiker werden; aber doch ein besserer, ein weit besserer, als er ohne alle Schulung von außen, durch sich selbst geworden wäre. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, dass mancher Autodidakt auf dramatischem Gebiet, der alljährlich die Theaterdirectionen mit einem oder zwei dilettantischen unaufführbaren dramatischen Machwerken behelligt, wenn ihm das Dramatisiren einmal ordentlich wäre gelehrt worden, jedes Jahr Ein brauchbares Bühnenstück liefern könnte. Und bei größerer Zugänglichkeit und Verbreitung der Anfangsgründe des Dramatisirens würde auch dem dramatischen Genie seine Entwicklung erleichtert und abgekürzt, das heute, wo es seine Kunst für seinen eigenen Gebrauch von Grund aus erfinden muss, seine beste Zeit und frischeste Kraft daran vergeudet, um erst auf dunkeln, wirr verschlungenen Wegen das Dramatisiren zu lernen. Und wenn das Genie es nur auch immer ganz erlernte! Aber der Fluch des suchenden Autodidaktenthumes, der auf dem deutschen Drama ruht, hat zur Folge, dass viele Schriftsteller und Dichter, die zweifellos die Befähigung in sich hätten, das deutsche Theater mit einer Reihe wertvoller Dramen zu beschenken, mit ihren dramatischen Bestrebungen auf keinen grünen Zweig kommen, der blüht und Früchte trägt. So stark sind ihre Talente, die ausreichen würden, gute Dramen zu schaffen, doch nicht, um erst das Drama selbst zu schaffen.

Es ist unglaublich, wie viel durch diese Sachlage der deutschen Bühne entgeht. „Unglückseliges Volk, das deutsche, mit seinen Talenten, die es an Keinem besitzt, aber an Jedem verliert!“ hat schon Friedrich Hebbel ausgerufen, dessen Werth für die Bühne durch den geschilderten Fluch

grausam verkümmert worden ist. Stellen Sie sich vor, es gäbe nur Bilder von solchen Malern, die vermögend sind, die Malkunst für ihren eigenen Gebrauch von Grund aus zu erfinden! Die Kunstausstellungen würden veröden wie unsere Bühnen, große Namen würden aufhören zu existiren. Und auch die Leistungen der Genien wären, wenn das Malen nicht gelehrt, vom Menschen auf den Menschen nicht unmittelbar übertragen würde, weit geringer als sie es jetzt sind. So, gerade so steht es aber auf dem Gebiete des Drama's.

Aber die Verwirklichung des Gedankens, durch methodischen Unterricht in der Kunst des Dramatisirens die dramatische Production von dem Fluche des Autodidaktenthumes, des genialen und nicht genialen Dilettantismus zu erlösen, würde auf ernstliche Schwierigkeiten stoßen. Der Künstler, der den Kern seiner Kunst von einem Lehrer gelernt hat, hat dabei auch immer ein wenig das Lehren seiner Kunst mitgelernt. Er besitzt ein lehrbares, zeugungsfähiges Können. Auch was er, es an den ihm gelehrten Kern angliedernd, aus Eigenem, aus den Urquellen, ohne Lehrer zugelernt hat, besitzt er in lehrbarer Form. Der Dramatiker aber, der sein Können nicht von einem Lehrer gelernt hat, geriethe in Verlegenheit, wenn er es lehren sollte. Er ist zu seinem Können auf einem Wege gelangt, den er einem andern nicht weisen kann, ja den er selbst nicht wieder finden könnte, wenn er ihn noch einmal gehen sollte. Wie René Descartes, als er von der Methode, zu wissenschaftlicher Einsicht zu gelangen, Rechenschaft zu geben gedachte, seine Autobiographie schrieb, so würde ein Dramatiker, befragt, wie er sein künstlerisches Können erworben habe, seines Lebens „labyrinthisch irren Lauf" zurückverfolgen und beschreiben müssen. Kann ihm ein Anderer den nach-

leben? Gewiſs nicht. Auch wird es dem könnenden Dramatiker ſchwer fallen, ſein erworbenes Können von ſeiner angeborenen Anlage zu ſondern. Das Erlangen ſeines Könnens wird ihm in Bauſch und Bogen als ein Wachſen und Reifen ſeines Talentes erſcheinen, aus dem er die Fortſchritte, die er durch lehrerloſes Lernen, das auch einem Andern zu Gute kommen könnte, gemacht hat, nicht auszuſcheiden vermöchte.

Um alſo das Dramatiſiren lehren zu können, müſste erſt dieſes Lehren gelernt werden, was aus vielen Gründen ſo leicht nicht wäre. Durch ein Gelingen dieſes Verſuches würde das dramatiſche Können eigentliche Fortpflanzungsfähigkeit erhalten, es würde nicht mehr in Jedem, der desſelben mächtig iſt, einſam wie ſein Ich, wachſen, reifen und ausſterben.

Die zweite Schwierigkeit beſteht in dem, wie die Erfahrung lehrt, allgemein verbreiteten Vorurtheil, daſs jeder, der im Gebrauche ſeiner Mutterſprache in Wort und Schrift ein gewiſſes Maß von Fertigkeit oder gar von Virtuoſität beſitzt, in dieſem ſeinen Können die Anfangsgründe, und mehr als die Anfangsgründe, der Kunſt des Dramatiſirens ſchon beſitze, ſie alſo, um ein Drama zu ſchreiben, nicht erſt zu lernen brauche. Ich weiß wohl, daſs es mit dieſem Vorurtheil geht, wie mit anderen in der Luft liegenden Irrthümern. Macht man es ſichtbar, ſpricht man es deutlich aus, ſo will's nachher Keiner gehabt haben. Aber aus der Beſchaffenheit der großen Maſſe dramatiſcher Produkte, welche jedes Jahr zeitigt, ergibt ſich, daſs es ſtillſchweigend der dichteriſchen Praxis des Dilettantismus zu Grunde liegt. Die Früchte dieſes Vorurtheils ſind eben die vielen gedruckten und geſchriebenen „Theatermanuſcripte", die äußer-

lich wie Dramen aussehen, sonst aber weder gute noch schlechte, sondern überhaupt keine Dramen sind.

Wer im Stande ist, seine Ansichten klar und deutlich zu Papier zu bringen, oder anschaulich zu erzählen, was ihm auf einer Reise begegnet ist, hat zwar die Anfangsgründe der Kunst inne, eine Abhandlung zu verfassen oder eine Erzählung zu schreiben, aber nicht die Anfangsgründe des Dramatisirens; er besitzt höchstens einige Fertigkeiten, die bei jedem, der diese Anfangsgründe besitzen will, als selbstverständlich vorausgesetzt werden müssen.

Im Drama schweigt der Dichter und läßt seine Personen reden. Und er läßt sie nicht nur reden, damit das Publicum erfahre, was sie zu sagen haben, sondern damit es aus dem, was sie sagen und wie sie es sagen, sich eine lebhafte Vorstellung von dem mache, was sie sind, was in ihnen und zwischen ihnen vorgeht.

Es besteht also zwischen der Sprech- und Schreibkunst, welche besitzen so viel heißt, als seiner Muttersprache in Wort und Schrift mächtig sein, und zwischen jener Art von Geschicklichkeit, das Sprechen zu benützen, die ein wesentliches Element der Kunst des Dramatisirens ist, ein fundamentaler Unterschied. Deutsch können, heißt: selbst, in eigener Person sprechen können, um einem anderen mitzutheilen, was man denkt, fühlt, will oder gesehen hat, oder was existirt oder sich zuträgt.

Dramatisiren können heißt: nicht in eigener Person sprechen, sondern andere Personen so sprechen lassen können, daſs der Hörer nicht nur das erfährt, was sie sagen wollen, sondern auch Vieles, was in ihnen und zwischen ihnen unausgesprochen existirt und sich begibt.

Wer also eine Person naturwahr sprechen lassen kann, so daſs der Zuhörer, außer dem Inhalt des Gesagten,

durch diesen und die Redeform noch Anderes erfährt, was der Dramatisirende beabsichtigt, der ist einiger Anfangsgründe des Dramatisirens mächtig.

Dass die Kunst, durch Sprechen mehr zu offenbaren, als was der Sprecher direct sagt oder auch indirect sagen will, im einfachen Sprechenkönnen noch nicht enthalten ist, wird nach einiger Überlegung jedermann zugeben. Aber man sollte meinen, dass es genüge, selbst natürlich sprechen zu können, um eine Person natürlich sprechen lassen zu können? — Um ihr Worte und Sätze in den Mund zu legen, an denen sich nachher der Schauspieler abquälen mag, um ihnen den Schein einer lebendigen Menschenrede zu verleihen, — gewiss; aber um sie eine echte, lebendige Menschenrede sprechen zu lassen, — gewiss nicht!

Noch weniger genügt natürlich die Fähigkeit, einen schönen, klaren, logischen Styl zu *schreiben*, um eine lebendige Menschenrede, wie sie der Dramatiker braucht, abzufassen.

Mancher spricht im Leben, von einer bestimmten Situation bedrängt und unter dem Einflusse aller jener Umstände stehend, welche die lebendige Menschenrede nach Inhalt und Form bestimmen, so, dass man wohl denken möchte: nachstenographirt und einem Drama einverleibt, gäbe das eine vortreffliche, charakteristische und wirksame Rede.

Glauben Sie aber, dass derselbe Mann, wenn er sich nicht in der Situation befindet, die ihm seine Rede dictirt hat, eine derartige lebendige Rede aus freier Hand improvisiren und gar aufschreiben kann? Wo nicht ein sehr starkes dramatisches Talent vorhanden ist, wird seine Niederschrift eine logisch angeordnete, rednerisch gefärbte kleine Abhandlung sein, welche das Triftigste enthält, was sich

sagen läßt, aber keine lebendige Menschenrede; bei mehr dramatischem Sinn ein unbeholfener Versuch einer solchen. Es wird meistens eine Rede sein, welche mehr oder minder deutlich und bündig das vom Sprechenden Gedachte wiedergibt, aber nicht sein Denken, den Denkprocess, naturwahr malt, und in Gedankenfolge, Wort und Satzfügung so aussieht, wie sie einem Sprechenden im Leben aus Herz und Kopf und vom Munde fließen kann. Beachten Sie nur, wenn Sie selbst und wenn Andere sprechen, wie selten eine Rede die Vorstellungen in logischer Folge entwickelt; meistens entsteht Vorstellung aus Vorstellung durch bloße Association, welche vom geraden logischen Pfade, den der Sprechende antreten wollte, abdrängt; dieser wird dann nach kurzem Abirren wieder aufgenommen, aber der Redende nimmt dann den Gedanken, in dem er sich unterbrochen hat, oft in anderer Weise auf, als er ihn begonnen hat, die Bruchflächen passen nicht genau. Bei starken Affecten wird der glatte Vorstellungs- und Redefluss oft noch mehr durchbrochen, abgelenkt, verwirrt und gewirbelt, so dass eine solche Rede, wenn sie auch einen bestimmten Inhalt hat, der in übersichtlicher Form nach einem logischen Princip vorgetragen werden könnte, mit einer derartigen Abhandlung keine Ähnlichkeit mehr hat. Die Rede und der ihr zu Grunde liegende Vorstellungsfluss als Darstellungsmittel, um psychische Vorgänge und durch diese den Charakter des Redenden zu malen, ist etwas ganz Anderes als die Rede als Mittheilungsmittel für Gedanken und Thatsachen, und wer sprechen lernt, lernt sich der Rede nur in dem letzteren Sinne bedienen, ohne sie darum im ersteren verwerten zu können. Nicht jeder, der das Sprechen einer lebendigen Rede an sich erleben kann, vermag eine solche abzufassen, und Styl und Gedankenanordnung des *schriftlichen* Gedankenausdruckes

ist zumeist etwas, wogegen der Dichter, der eine dramatische Rede abfasst, ankämpfen muss.

Welches Mittel der Darstellung die Rede in der Hand eines genialen Dramatikers ist, werden Sie schon aus dem Gesagten entnehmen. Ein Blick auf Shakespeare's reifste Werke und auf Otto Ludwig's „Erbförster" zeigt Ihnen ungezählte Beispiele der Macht der Rede als Darstellungsmittel, als Farbe auf der Palette des Seelenmalers. Im „Erbförster" gesticulirt jeder Satz, man hört ihn beim Lesen, er weckt den Schauspieler in uns auf. So viel von dem Vorurtheil, dass in der Beherrschung der Sprache als Mittheilungsmittel die Elemente der Kunst enthalten seien, durch das Darstellungsmittel „Sprache" Psychisches dramatisch zu malen.

Es zeigt sich, dass das landläufige Sprechen- und Schreibenkönnen schon beim Verfassen einer dramatischen Rede wenig hilft, wo man noch am ehesten an die Brauchbarkeit desselben glauben möchte. Dass die Fähigkeit, eine Abhandlung logisch übersichtlich und durchsichtig anzuordnen oder eine Begebenheit geordnet zu erzählen, für den Aufbau von Scenen, Acten und ganzen Stücken so gut wie wertlos ist, bedarf kaum des Beweises. Wer eine Scene bauen kann, wird allerdings auch eine Abhandlung schreiben können, aber nicht umgekehrt. Buchdramen zeigen oft in der Gruppirung des Stoffes im Ganzen und im Einzelnen etwas Abhandlungsmäßiges, Systematisches, womit ihre Unwirksamkeit wesentlich zusammenhängt.

Ich habe vorhin gesagt, um das Dramatisiren lehren zu können, müsste man erst das Lehren lernen. Man könnte die Methode, es zu lehren, jedenfalls nicht ohne Weiteres von jenen Künsten entlehnen, welche traditionelle Methoden, sie zu lehren, besitzen, obwohl Vieles in jenen Lehrmethoden,

den Eigenthümlichkeiten der Dramatisirungskunst entsprechend modificirt, zu verwerten wäre.

Der Gegenstand der Malerei und Bildnerkunst ist die sichtbare Welt; die menschliche Gestalt u. s. w., also körperliche Dinge. Hier steht der Lehrer, dort sitzt der Schüler, und dort befindet sich, dem Lehrer wie dem Schüler gemeinsam, beiden sichtbar, das abzubildende Modell. Allerdings malt es sich anders im Haupte des Lehrers, anders in dem des Schülers. Aber dieser, indem ihn der Meister auf Übersehenes und falsch Gesehenes auf Grund des vom Schüler entworfenen Abbildes, welches verräth, was vom Modell er sieht, was nicht, was richtig, was falsch, aufmerksam macht, vervollkommnet und berichtigt sein Sehen, bis er am Ende, wenn er der Anlage nach seines Meisters Meister ist, mehr sieht, und besser und schöner sieht als dieser.

Das Object der dramatischen Seelenmalerei aber ist ein geistiger Vorgang, der sich schon, als seiner Natur nach meist transitorisch, nicht als Modell zwischen Schüler und Lehrer stellen läßt, auch wenn er sich in einem Dritten ereignet. Überdies kann man aber geistige Zustände und Vorgänge nur auf Grund des im eigenen Selbst Gewahrten erkennen und verstehen, und so fehlt dem Object, welches der Dramatisirende abbildet, die Gemeinsamkeit zwischen Lehrer und Schüler, welche wohl Manchem als unerläßliche Bedingung der Lehrbarkeit des Abbildens gelten mag.

Ich wage trotzdem zu behaupten, daß sie dies nicht ist, sondern daß sie nur ein Erleichterungsmittel des Lehrens ist. Ein befähigter und gelehriger Schüler wird an der Dramatisirung eines psychischen Vorganges von Meisterhand ersehen können, daß in seine schülerhafte Dramatisirung eines gleichen Vorganges Manches nicht eingegangen ist,

von dem er doch, da er es im Bilde des Meisters entdeckt, erkennt, dass er es innerlich nur übersehen hat, wiewohl es in ihm vorhanden war. Wenn nackte Seelen Act stehen könnten, gienge es leichter, aber es geht auch so.

Noch eine Schwierigkeit: Farben, um sichtbare Dinge zu malen, kann man kaufen. Aber wo kauft man die Farben, die der Seelenmaler auf der Palette haben muss? Das hat man oder hat es nicht, ihr Besitz ist ein Theil der Persönlichkeit, des Talents. Dasselbe gilt auch von den Objecten der Kunst des Dramatisirens. Sie zu bemerken, so deutlich und so theilnahmsvoll, um sich versucht und befähigt zu fühlen, sie abzubilden, ist ein Theil der Persönlichkeit, der Anlage.

Nun, man wird das Dramatisiren eben nur jenen beibringen können, für welche die Objecte dieser Kunst existiren, und welche über die nöthigen Darstellungsmittel, die seelischen „Farben", verfügen. Also wohl nur Jenen, die es ohne Lehrer erlernen? Das doch nicht. Es gibt hochbegabte Menschen, welche nach ihrer Anlage wirksame Stücke schreiben könnten, auch welche schreiben möchten, und doch keines fertig bringen. Warum? Weil sie nicht dramatisiren können. Wie aber kann man dies erlernen und wie lehrt man es?

Indem man Gustav Freytag's „Technik des Dramas" genau durchstudiert? So überaus wertvoll dieses Buch auch ist, dadurch nicht. Schwimmen lernt man nicht auf trockenem Lande, und dramatisiren kann man nur lernen, indem man herzhaft zu dramatisiren versucht.

Nur nicht gar zu herzhaft; die Meisten machen es so, wie wenn ein junger Mensch, der malen lernen will, gleich darangienge, ein Historienbild, groß wie eine Wand, zu malen. Mit einem historischen Trauerspiel oder mit

einem Conversationsstück, in welchem die Zuschauer die feinsten Vibrationen des modernen Lebens empfinden sollen, darf man nicht anfangen.

Die Meisten würden sich und den geplagten Theaterdirectoren nützen, wenn sie sich den Gedanken an die Aufführung vorerst ganz aus dem Sinne schlügen, und sich darauf beschränkten, lediglich zum Zwecke des Lernens Studien auszuarbeiten, Dialogstudien, Scenen mit ganz einfacher Handlung, welche den Zweck haben, sich im dramatischen Darstellen eines Vorganges, im Charakterisiren oder im Darstellen eines Affectes, einer Stimmung u. s. w. zu üben. Auch könnte der Versuch fördern, die charakteristische Eigenart eines nahen Bekannten in einer kurzen Scene drastisch zu veranschaulichen, oder einer geschichtlichen Person, von welcher ein conventionelles Charakterbild existirt. Auch Entwürfe und Scenarien ganzer Dramen nach einem gegebenen Stoffe zu gestalten, wäre im hohen Grade lehrreich. Wenn alle solchen Studien einer sachkundigen, nachbessernden Beurtheilung unterlägen, so sehe ich nicht ein, warum auf diesem Wege nicht eine gewisse Sicherheit in der Technik des Dramatisirens sollte zu erwerben sein? Besonders lehrreich wäre das Dramatisiren gegebener Stoffe, z. B. kleiner Erzählungen, sowie die genaue Prüfung von Stoffen darauf hin, ob und wie aus ihnen ein wirksames Drama abzugewinnen wäre. Das klingt Alles recht schulmeisterisch und pedantisch, und scheint dem Schwunge und dem Adel der dramatischen Poesie Schmach anzuthun, die sich Viele vorstellen als eine Göttin, die mit flatterndem Haar, stolzen und freien Fluges, den Wolken nahe, von überirdischem Licht umleuchtet, über die Höhen der Erde dahinfliegt. Wohl ist sie eine Göttin, die den Sterblichen überirdische Kunde bringt, aber sie fußt und

schreitet auf dem goldenen Boden des Handwerkes; der Dichter, der Dramatiker werden will, muss sein poetisches Vermögen beherrschen und nach Willkür verwerten können. Wer sich sträubt, die Technik des Dramatisirens auf dem ehrlichen Wege des Fleißes und der Übung zu erwerben, den wird sie, wenn ihm an der Wiege gesungen ist, dass er sie überhaupt je besitzen soll, die Natur und das Leben auf eine der geschilderten Methode analoge Weise lehren. Ehe ihm ein vollgiltiges dramatisches Werk gelingt, wird er eine Masse halbgelungener Dramen, Entwürfe, Fragmente u. dergl. hervorbringen, wie sie in jedem dichterischen Nachlasse zu finden sind. Sie alle wurden begonnen und vollendet im Wahne, durch sie die Bühne zu erobern, und nachträglich erweist es sich, dass sie für den Dichter nur den subjectiven Wert von Studien und Schulexercitien hatten, durch die er unter schweren, aufreibenden Kämpfen und verbitternden Enttäuschungen langsam sein Können erwarb, das er endlich in einem reifen Werke bethätigt. Die richtige Lehr- und Lernmethode wird immer diejenige sein, welche jener nachgebildet ist, nach der die grausame und wortkarge Lehrerin Natur ihre Schüler durch Schaden klug macht. Es handelt sich nur darum, den labyrinthischen Irrweg zum Ziele geradlinig abzukürzen und den Schaden thunlichst zu vermeiden. Den Meisten wird es scheinen, dass in dramatischen Schulexercitien der angehende Dramatiker zu viel kostbares Pulver nutzlos verpuffe. Aber erstens vergeudet ein Schüler, der nicht weiß, dass er noch einer ist, sondern sich immer schon für einen verkannten Meister hält, noch weit mehr Schöpferkraft und kostbare Einfälle, und zweitens kann eine ausgearbeitete Studie später in einem reifen Werke, modificirt, wohl verwertet werden. Jeder Dichter bedarf eines Vorrathes von Skizzen und

Studien, um beim Schaffen später aus dem Schatze, den er in langen Arbeitsjahren eingeheimst hat, zu entlehnen, was er brauchen kann. Das Ausarbeiten von Exercitien ist also keine Verschwendung, kein Ausgeben auf Nimmerwiedersehen, sondern ein fruchtbringendes Anlegen von geistigem Capital.

Aber ein Dichter erwirbt dramatisches Können nicht nur durch stetige Übung im Dramatisiren und durch die Kritik, welche seine Versuche erleiden, sei es durch die erbarmungslose, unerbittliche Wirklichkeit, die ihre Verdicte durch Spott zu vergiften pflegt, sei es durch einen wohlwollenden Lehrer, sondern auch durch Studium bewährter dramatischer Werke.

Da wäre denn die Frage zu beantworten, wie man ein dramatisches Werk zu studieren habe, um durch dieses Studium als Dramatiker zu lernen. Dieses Studium wird gemeiniglich überaus laienhaft betrieben. Ein Dilettant hält im Geheimen sein Machwerk gar oft für nicht viel schlechter, als irgend ein Meisterwerk. Dies beweist nicht so sehr, dass er seine Arbeit überschätzt, sondern es lässt vermuthen, dass er das Meisterwerk unterschätzt, dass er unendlich Vieles, in diesem Dargestelltes gar nicht sieht, viele der tiefsten und schönsten Wirkungen, die es ausstrahlt, gar nicht in seinem Herzen verspürt hat. Er hat in dem Meisterwerk nur ein Stück gesehen, wie er's ungefähr auch machen könnte. Die Erfahrung hat mir nun an mir und an Anderen oft gezeigt, dass da Unterweisung und Aufmerksammachen sehr viel vermag, dass Ein Wort genügt, um an einem Drama Züge, Schönheiten, Wirkungen einem Lernbegierigen hell zu machen, die er allein nicht bemerkt und genossen hätte.

Reif zur ästhetischen und technischen Analyse eines

Dramas ist nur, wer alle Wirkungen, die von demselben ausgehen, an sich erfahren hat, und alles, was in demselben vorgeht, das Größte wie das Kleinste, so wie alle Zusammenhänge genau auswendig weiß. Durch einfaches, wiederholtes Lesen, Sehen und Genießen, an dem der Laie es sich genug sein läßt, ist eine derartige Beherrschung eines Dramas und seiner Wirkungen nicht zu erringen. Der Theaterbesucher, der das Studium der dramatischen Kunst nicht berufsmäßig betreibt, sondern nur Unterhaltung, künstlerischen Genuss und Anregung zu etlichen eigenen Gedanken sucht, begnügt sich mit den Wirkungen, die das betreffende Drama gerade zufällig an den Abenden, da er es sah, auf ihn ausgeübt hat, und welche durch die Art und Weise der Darstellung und durch seine eigene geistige Disposition bedingt sind; auf restloses Erfassen des Dramas und auf erschöpfendes Genießen desselben hat er es gar nicht abgesehen. Das wissen erfahrene Dichter sehr wohl; sie sind befriedigt, wenn jeder Zuschauer nur etliche der Goldmünzen, die sie mit vollen Händen ausstreuen, auffängt; selten sind daher ihre Dramen so eingerichtet, dass das allgemeine Wohlgefallen an ihnen, der „Erfolg" derselben, durch ein völliges Erfassen ihres stofflichen und geistigen Gehaltes und durch das thatsächliche Aufflammen aller in ihnen schlummernden Wirkungsmöglichkeiten bedingt ist. Es gibt aber einzelne solche Dramen, wie z. B. Kleist's „Prinz von Homburg" und Hebbel's „Gyges und sein Ring"; solche Dramen begegnen auch mehr kühler Hochachtung, als echtem Enthusiasmus.

Ein Drama verstehen, heißt deutlich und genau wissen, was eigentlich mittelst desselben dargestellt werden sollte und dargestellt wird, und durch welche Mittel es dargestellt ist, und es heißt ferner, alle jene Wirkungen und

Eindrücke aus eigener Erfahrung kennen, welche durch dasselbe erregt werden sollen und thatsächlich erregt werden, und durch welche Mittel dies der Dichter erzielt. Dieser Bedingung einer gedeihlichen Ästhetik wird in Wirklichkeit nur höchst selten entsprochen; in diesem Sinne kennt gewöhnlich ein Drama nur der Verfasser desselben, der, wenn er objectiv über Eigenes urtheilt, was bei wirklich talentvollen Dichtern häufiger vorkommt, als man annimmt, ästhetische Erörterungen über seine eigenen Werke zu bieten vermag, welche zumeist mehr wissenschaftlichen Wert haben, als Besprechungen, die von Leuten herrühren, die nie im geistigen Centrum eines Werkes sich befunden haben, wie die Spinne in ihrem Gewebe. Es ist in der That erstaunlich, wie ungetreu und ungenau, wie liederlich, verstümmelt und undeutlich ein poetisches Werk sich gemeiniglich in den Köpfen der Menschen abspiegelt; dass aus solchen allgemeinen, verwaschenen und verzerrten Spiegelbildern wirklich wertvolle ästhetische Gedanken nicht gewonnen werden können, bedarf kaum des Beweises; diesem Übelstande ist es zum Theil zuzuschreiben, dass wir eine dem dramatischen Schaffen ebenbürtige und gewachsene Ästhetik nicht besitzen, und um für eine solche den Boden zu bereiten, darum habe ich durch eingehende Besprechungen das intime Verständnis einiger weniger Dramen in Ihnen zu fördern gestrebt.

Wenn die landläufige Ästhetik und Kritik ein Drama bespricht, handelt sie nicht selten von etwas, das sich mit dem Drama selbst nur ungefähr deckt und wovon der Rest nur in ihrer Einbildung besteht. *)

Zum Theil erklärt sich diese Thatsache aus Kürnberger's Ausspruch: „Sie haben liederliche Augen, sie haben

*) Vergl. z. B. Hermann Hettner's Besprechung von Otto Ludwig's „Erbförster" in seinem Buche „Das moderne Drama".

liederliche Ohren, sie sind liederliche Menschen," aber die Hauptursache liegt darin, dass jeder Mensch in seiner eigenen Persönlichkeit eine Fehlerquelle besitzt, welche eine reine und unverfälschte, nicht subjective Auffassung sehr erschwert, und deren schädigenden Einfluss auf ein Minimum zu beschränken, nur Wenigen gegeben ist.

Aber auf dem Gebiete der ästhetischen Forschung handelt es sich vorerst nicht um das Ideal treuer Auffassung des gebotenen Stoffes. Da ist noch das gemeine Unkraut grober Missverständnisse, excentrischer Paradoxieen und gedankenloser Vorurtheile auszujäten, das Anspruch erhebt, als „wissenschaftliche Ansicht" beachtet und besprochen zu werden. Es ist, als ob ein Stümper, der einen groben Rechenfehler macht, als ein Denker behandelt werden wollte, der über das Einmaleins eine originelle, von der gewöhnlichen abweichende Ansicht vertritt.

Dramen, wie gesagt, werden meist nur dilettantisch aufgefasst und genossen, und daher auch nur zu oft dilettantisch kritisirt.

Fruchtbringend aber ist das Studium eines dramatischen Werkes nur, wenn im Ganzen und im Einzelnen mit wissenschaftlicher Präcision erkannt wird, was in ihm dargestellt ist, und wenn alle seine Wirkungen erlebt werden. Steht dies fest, so hat man sich der höheren und niedrigeren „Mache" desselben genau und deutlich bewusst zu werden. Dann erst darf die Kritik zu Worte kommen, deren erste Aufgabe es ist, das Drama vom Standpunkte seines Urhebers aus zu kritisiren, d. h. zu ermitteln, ob dieser das, was er darstellen wollte, auch thatsächlich dargestellt hat, und ob die Wirkungen, die er hervorbringen wollte, wirklich eintreten, und wenn dies nicht der Fall ist, aus welchen Gründen.

Das zweite Geschäft des Kritikers ist die Beurtheilung, ob das, was der Dichter darstellen, die Wirkungen, die er erzielen wollte, zu billigen sind; auf die Kritik vom Standpunkt des Dichters folgt also die vom Standpunkt des Kritikers.

Das Studium allgemeiner und abstracter Gesetze und Regeln, welche die Ergebnisse vieler derartiger Analysen zusammenfassen, halte ich zwar nicht für an sich wertlos, glaube aber, dass für Denjenigen, welcher das Dramatisiren lernen will, nicht viel dabei herauskommt.

Das Lehrreichste für den angehenden Dramatiker ist natürlich die Aufdeckung und Zergliederung der „Mache" eines Drama's. In meiner nächsten Vorlesung — der letzten — gedenke ich die ersten Scenen des „Hamlet" in diesem Sinne zu analysiren.

XV.

Der erste Act des „Hamlet“ enthält die Exposition und die Schürzung des Knotens.

Dies stellt Shakespeare dar im Verlaufe von fünf Scenen, das Wort „Scene“ in dem Sinne genommen, in dem es einen auf dem nämlichen Schauplatz sich abspielenden Abschnitt der Handlung bezeichnet. Nach moderner Bezeichnung enthält der erste Act fünf verschiedene Schauplätze, also vier Verwandlungen bei offener Bühne, und, die kurzen Zwischenscenen miteingerechnet, zwanzig Scenen.

Ein oberflächlicher Dramaturg könnte die erste Scene, in welcher der Geist Horatio und den Wachen erscheint und diese sich die ungewöhnliche Erscheinung zurechtzulegen und zu deuten suchen, für überflüssig erklären und auf den Gedanken verfallen, sie bei der Aufführung wegzulassen, um Eine Verwandlung zu ersparen. Durch diese Weglassung würde zwar das Verständnis des pragmatischen Zusammenhanges der in „Hamlet“ dargestellten Begebenheiten gar nicht oder nur unmerklich leiden, aber es würden doch verschiedene, überaus wichtige und wertvolle Intentionen des Dichters vereitelt. Der Versuch, diese Intentionen zu ergründen und uns klar zu machen, eröffnet uns einen lehrreichen Einblick in die dichterische Werkstätte Shakespeare's.

Die erste Scene ist als eigentliche Expositionsscene insoferne überflüssig, als der Zuhörer alle in ihr erwähnten und dargestellten Thatsachen und Begebenheiten in der folgenden Scene, der Hofscene, ohnedies erfährt: dass Dänemark einen tapferen König durch den Tod verloren hat und dass dessen Geist bei Nacht den Wachen erscheint; dass der junge Fortinbras von Norwegen sich rüstet, jene Länder, die sein Oheim rechtskräftig an den König Hamlet eingebüßt hatte, wiederzuerobern. Diese Thatsachen werden in der Hofscene sämmtlich erwähnt und erzählt. Der König gedenkt in seiner Ansprache des Todes seines Bruders und der Rüstungen des jungen Fortinbras, und Horatio erstattet im vierten Abschnitt der Hofscene dem Prinzen Hamlet ausführlichen, durch Marcellus und Bernardo beglaubigten Bericht von der nächtlichen Erscheinung des Geistes. Nur die forcirten Rüstungen in Dänemark und die durch diese und die Erscheinung des Geistes in den Wachen und in Horatio erregte Erwartung außerordentlicher Schicksale sind in der Hofscene nicht berührt. Beides hätte sich aber dort leicht einschalten lassen. Die Scene ist also jedenfalls nicht um ihrer exponirenden Kraft willen da, sie ist nicht die eigentliche Expositionsscene.

Ihr Dasein hat zunächst einen praktischen Vortheil, das Publicum empfängt die wichtigsten exponirenden Mittheilungen nicht gleich nach Aufgehen des Vorhanges, solange es noch zerstreut ist, sondern erst, nachdem es seine volle Aufmerksamkeit der Bühne zugewendet hat. Dieses Kunstgriffes bedient sich Shakespeare, wie jeder erfahrene Dramatiker, in beinahe allen Stücken; die modernen Franzosen legen den Grund zum Verständnis des Stückes im Publicum auch immer erst, sobald dieses in den Zustand voller Aufnahmsfähigkeit gerathen ist, und beginnen mit einer Scene,

die, versäumt oder mit halbem Ohr gehört, nicht das Verständnis vereitelt. Shakespeare liebt es, mit Scenen zu beginnen, die schon dem Auge allein ihren Inhalt erschließen: die fechtenden Diener in „Romeo und Julie", der Volksaufruhr in „Coriolan", die Hexen in „Macbeth" u. s. w.

Doch begnügt er sich nicht damit, das Eintreten der Aufmerksamkeit passiv abzuwarten, sondern er bedient sich der ersten Scene immer auch, um diese Aufmerksamkeit zu erregen und auf das, was nun kommen wird, begierig zu machen.

Die Erscheinung eines Geistes ist an und für sich ein auffallendes Ereignis, bei dem die Menschen fragen: was hat das zu bedeuten? umsomehr, wenn sie hören, wie die auf der Bühne befindlichen Zeugen der Erscheinung sich die Köpfe zerbrechen, was wohl drohe, da solch' ein Zeichen geschehe. Nun ist das Publicum begierig zu erfahren, was da für ein Geheimnis obwalte, denn die Erklärung, die Horatio gibt, die Rüstungen des Fortinbras, die den von ihm bei Lebzeiten eroberten Ländern gelten, störten die Ruhe des Geistes, befriedigt es nicht, und reizt die Neugier noch mehr, statt sie zu beschwichtigen.

Wenn nun also die Scene sich ändert, König, Königin, Prinz Hamlet und der ganze Hof erscheint, so hofft jeder aus den sich nunmehr abspielenden Vorgängen der Lösung des spannenden Räthsels auf die Spur zu kommen und passt auf jedes Wort auf und durchdenkt es. Insbesondere hat Shakespeare durch die Schlusworte der ersten Scene dafür gesorgt, den sogleich auftretenden Prinzen in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit zu stellen, so dass jedes Wort, das er spricht, aufgesogen und gedeutet, sein ganzes Benehmen verfolgt und geprüft wird. Der Umriss seiner Persönlichkeit, der Grundton seines Wesens, seine Art, sich

zu geben, prägt sich also dem Publicum in einem Augenblicke regster Empfänglichkeit ein. Das einfache Mittel, das Shakespeare hiezu anwendet, sind die Worte Horatio's:

„Vertrau'n wir, was wir diese Nacht geseh'n,
Dem jungen Hamlet; denn bei meinem Leben,
Der Geist, so stumm für uns, ihm wird er reden."

Von Hamlet also erwartet das Publicum zunächst Aufklärung; diese Erwartung steigert Shakespeare dadurch, dass er das Publicum eine Weile zappeln lässt, ehe Hamlet den Mund aufthut. Ein neuerer Hamletkenner hat hervorgehoben, es beweise, wie wenig er beim Könige gelte; dass Hamlet mit seinem Wunsch, nach Wittenberg zu gehen, nach den Übrigen an die Reihe komme, die ein Anliegen an den König haben oder denen er einen Auftrag gibt, ich glaube, der wahre Grund hiefür ist der dargelegte technische Kniff.

Auffallend ist, dass Horatio in der ersten Scene, da doch alle nach einem „Stäubchen" suchen, das des Geistes Auge trüben könnte, der Heirat der königlichen Witwe mit dem Bruder des Königs, die doch auch ihm auffällig war, nicht gedenkt. Zwischen der Erscheinung und der Heirat eine Beziehung zu finden, sollte eben dem durch die Erscheinung misstrauisch gemachten Zuschauer überlassen bleiben; eine von ihm selbst gemachte Entdeckung aber, die es den Personen hinter ihrem Rücken abgelauscht hat, wird vom Publicum immer nachdrücklicher geglaubt, als etwas ihm ausdrücklich Mitgetheiltes, es fasst daher gegen den König ein starkes Vorurtheil, was umso wichtiger ist, als es, im Gegensatze zu Hamlet, an der Schuld des Königs nicht den leisesten Zweifel hegen darf, nachdem der Geist sie geoffenbart hat. Ein irre gemachtes, mitzweifelndes Publicum würde den Zweifel Hamlet's nicht richtig aufnehmen, es würde ihn theilen, statt ihn aufzufassen als

einen krankhaften, durch Hamlet's Selbstzergliedern und seine Unlust an der Rachethat hervorgerufenen.

Aber die Eröffnungsscene hat nicht nur aufmerksam zu machen und Spannung zu erregen. Welches charakteristische, tief tragische Licht fällt dadurch auf Hamlet und seine Trauer um den Vater, wenn wir vorher seines Vaters Geist gesehen haben, der ihm augenscheinlich etwas zu sagen hat! Hamlet's „Es ist nicht und es wird auch nimmer gut" bekommt dadurch den Charakter einer Ahnung, dass irgend etwas Gräfsliches geschehen sei, während dieser Ausruf ohne die vorhergehende Scene weit weniger bedeutsam erschiene. Er ist dadurch noch mehr als durch sein schwarzes Kleid und seine kummervolle Miene herausgehoben aus der Menge des lächelnden, buntfarbigen Hofstaates, als einer, der anders ist als die andern, der nicht ganz von dieser Welt ist. Beinahe raffinirt beutet Shakespeare dieses Motiv aus in der Scene zwischen Hamlet und Horatio und den Wachen; dem Gedanken an den todten Vater hingegeben, dessen Persönlichkeit sich lebhaft einbildend, ruft Hamlet aus: „Mich dünkt, ich sehe meinen Vater!" „Wo, mein Prinz?" fragt Horatio, ein wenig erschrocken. So erscheint Hamlet umwittert von jenseitigem Grauen, unsichtbar begleitet von unirdischen Mächten, mediumartig.

Diesen Eindruck zu verstärken und zu befestigen, hat Shakespeare eine eigene, grotesk unheimliche Scene ersonnen: Die Schwurscene, mit welcher der erste Act schließt. Wohin die Schwörenden auch gehen, sie entgehen dem Geiste nicht, der überall aus der Tiefe sein „Schwört" dareinspricht. Infolge dessen erscheint Hamlet als stets vom Geist umgeben, beobachtet, und sein Grübeln und Zaudern trägt sich zu unter den strengen, kalten Geisteraugen, die ihn stumm bewachen und beurtheilen. Hic et ubique, er entgeht dem

Geiſte und ſeinem Gebot nicht. Es iſt, als ob Hamlet durch ſein Denken und Sehnen, wenn es leidenſchaftlich ſchwillt, Macht hätte, den Geiſt, der nie da und nie fort iſt, in die Sichtbarkeit zu ſaugen, wie in der Schluſsſcene des dritten Actes, wo die Erſcheinung des Geiſtes ohne die ſie vorbereitende Scene am Schluſſe des erſten Actes ein Theatercoup wäre. Dieſe Schluſsſcene erzeugt aber den Eindruck, daſs Hamlet mit dem Geiſte unentfliehbar zuſammenhängt, nur wieder, weil dieſer in der erſten und zweiten Scene ſo genial vorbereitet worden iſt. Dazu aber war, wie dargethan, die, als Expoſitionsſcene entbehrliche, Eröffnungsſcene nothwendig.

Dadurch, daſs der Geiſt, ehe er Hamlet erſcheint, ſich Horatio und den Wachen zeigt, und die Zuſchauer Zeugen dieſer Erſcheinung ſind, erhält überdies das Geſpenſt unzweifelhafte Realität. Der Gedanke an eine Hallucination iſt von vorneherein ausgeſchloſſen. Allerdings iſt dieſe Auffaſſung ſchon dadurch unmöglich gemacht, daſs ihn Hamlet in der vierten Scene nicht allein erblickt, doch wird die Realität der Erſcheinung dadurch, daſs der Geiſt erſcheint, wenn Hamlet gar nicht dabei iſt, noch augenſcheinlicher. Denken Sie ſich, dieſe erſte Scene fehlte: dann gienge des Königs Thronrede, auf die jetzt jeder achtet, gleichgiltig vorüber, Hamlet's Trauer um den Todten und ſein ausbrechender Unwille, ſobald er allein iſt, büßte ſeine Bedeutſamkeit ein, der Verdacht, daſs ſich da ein Frevel verberge, wäre nicht da; dann erſchiene Horatio mit den Wachen und meldete, was ſie geſehen haben. Würden wir ihm glauben? Wir wüſsten nicht, was wir denken ſollen, wie Prinz Hamlet es nicht weiß. Wir würden nicht fragen: Was hat das zu bedeuten? Was wird der Geiſt dem Prinzen, dem er gewiſs erſcheinen wird, offenbaren? Sondern: Iſt

das auch wahr? Wird der Geist auch wirklich dem Prinzen erscheinen? Neugier des Verstandes träte an die Stelle der tragischen Spannung, ein zappliger Reiz an die Stelle des ruhigen, tiefen, ahnungsschweren Gefühles.

Und wie anschaulich, wie sinnfällig stellt Shakespeare so das Werden einer tragischen Verwickelung dar: er zeigt dem Zuschauer einzeln die Fäden, aus denen der Knoten sich schürzt. Den Geist, das drohende Schicksal, das, unruhig wandelnd, den sucht, der es erleben soll, umirrend in einsamer Nacht, den Wachen sich meldend, damit sie den rufen, dem es gilt; dann Hamlet, der sich in des Vaters jähen Tod nicht finden kann, grübelnden Sinnes nach einem Etwas suchend, dem er diesen Tod aufbürden könnte, wortlos Unheimliches, Unaussprechliches ahnend. Hamlet's Geist bohrt in der Richtung, wo er seinem Schicksal begegnen wird, wie der Zuschauer weiß, der ja sein Schicksal schon mit Augen gesehen hat, das begierig ist, sich an warmem Menschenblut zu beleben. Durch die erste Scene stellt also Shakespeare den Zuschauer auf einen überweltlichen Standpunkt, vor dem das Leben daliegt wie eine Landkarte. Ihm ist wie einem Manne, der, auf einem Hügel stehend, der zwei sich kreuzende Straßen trennt, den Zusammenstoß vorhersieht, dem zwei auf den beiden Straßen dem Kreuzungspunkt zujagende Wagen entgegenrasen. Ohne die erste Scene wäre der Zuschauer nicht klüger als Jemand, der nur Einen Wagen sieht, und wäre daher über den Zusammenstoß ebenso verwundert, wie der Lenker dieses Wagens.

Soviel über Zweck und Wichtigkeit der ersten, scheinbar überflüssigen Scene. Freytag bezeichnet dieselbe als „stimmenden Accord", ohne ihre Bedeutung ganz zu erschöpfen. Nun folgt ein Scenenwechsel, Nacht statt Tag, ein Ceremoniensaal voll prunkvoller Menschen statt der einsamen

Terraſſe; eine Welt, in der es keine Geiſter gibt, in der höchſtens ein Voltaire einen erſcheinen laſſen könnte; ein von Shakeſpeare ohne Zweifel empfundener und bezweckter poetiſcher Contraſt. Dieſe Scene hat vier Theile: der erſte reicht bis zu Hamlet's erſtem Wort, der zweite bis zum Abgang des Hofes, der dritte iſt Hamlet's erſter Monolog, der vierte umfaſst die von Horatio und den Wachen dem Prinzen erſtattete Meldung von der Erſcheinung und deren Wirkung auf Hamlet. Die drei erſten Theile enthalten die den Zuſchauer orientirende Expoſition, der vierte den Beginn der Handlung, das „aufregende Moment", wie Freytag ſagt.

Jede Expoſition hat den Zuſchauer einzuweihen in den äußeren und in den inneren Stand der Dinge, in die Sachlage und in die Charaktere nebſt den zwiſchen dieſen obwaltenden geiſtigen Beziehungen.

Das, was von der äußeren Sachlage zu wiſſen dem Zuſchauer nöthig iſt, erfährt er aus der Anſprache, mit welcher der König die glänzende Verſammlung begrüßt, aus einer Thronrede, wie wir ſagen würden. Einen letzten Reſt epiſcher, prologartiger Weiſe hat dieſe Methode des Exponirens noch nicht ganz abgeſtreift. Den Anweſenden wird geſagt, was ſie ohnedies wiſſen, damit es der Zuhörer bei dieſer Gelegenheit auch erfahre. Der Vorwand einer officiellen Ceremonie verdeckt die Abſichtlichkeit allerdings beinahe ganz. Ich zweifle nicht, daſs der ſpätere Shakeſpeare die Abſichtlichkeit ganz vermieden hätte, indem er ohne alle directe Mittheilung den Zuſchauer die Sachlage aus einer wirklichen Action, einem Streit oder etwas Ähnlichem, hätte entnehmen laſſen; er hätte ſich nicht mit einer ceremoniöſen Scheinaction begnügt, um ſeine Abſicht zu verdecken. Dieſe bot ihm allerdings Gelegenheit, gleich den für

den König charakteristischen Ton kräftig anzuschlagen, der, im Gegensatze zu Hamlet, dem immer in sein Ich eingewühlten, stets damit beschäftigt ist, durch königliches Reden und Benehmen das Bild seiner Persönlichkeit zu bauen, wie sie nach seinem Wunsche den Andern erscheinen soll, zudeckend, was er nicht blicken lassen will. Dass er etwas zuzudecken hat, vermuthet das Publicum infolge der Eröffnungsscene, die also auch den König charakterisiren hilft.

An äußerer Sachlage braucht der Zuschauer in „Hamlet" nicht viel zu erfahren; desto mehr Innerliches muss ihm erschlossen werden, damit er sich in dem psychologischen Labyrinth des Stückes nicht verirre.

Charakterisirt werden in der zweiten Scene eigentlich nur zwei Personen: der König und Hamlet; einigermaßen auch die Königin, doch diese mehr durch das, was Hamlet in seinem Monolog über sie sagt, als durch das, was sie selbst sagt und thut, aus dem wir nur entnehmen, dass sie für Hamlet mütterliche Zärtlichkeit fühlt. Von Laertes erfahren wir, dass ihn nach Frankreich zurückverlangt, und Polonius gibt uns nur eine kurze Probe seiner weitschweifigen und selbstgefälligen Beredsamkeit, nach der er auch ein anderer sein könnte, als der er ist. Die Charakteristik dieser Nebenpersonen spart Shakespeare eben auf, bis er sie braucht.

Das Wichtigste ist ihm, dem Leser das charakteristische Gefühl des Wesens Hamlet's zu geben, seinen Grundton anzuschlagen; er beschreibt den Umriss des Charakters, den die folgenden Acte mit unerschöpflichem Detail ausfüllen.

Machen wir den Versuch, Shakespeare bei den Zauberkünsten, durch die er Hamlet lebendig macht, auf die Finger zu sehen.

Wie gewöhnlich, stellt Shakespeare seinen Helden dar,

wie er ist, ehe das tragische Gift die Ruhe und das Gleichgewicht seines Wesens gestört hat. So zeigt er uns Othello, Lear, Coriolan. Auch Macbeth, wiewohl Macbeth, ehe die Hexen die Saat des Bösen in seine unbewachte Seele streuen, nur Eine Zeile zu sprechen hat. Dafür wird von ihm, seinen kühnen Waffenthaten und seiner Treue gesprochen, so dass wir genug von ihm wissen. Er ist auch keine auffallende Individualität, sondern ein Mensch wie viele Tausende, daher bedarf es keiner breiten Exponirung seines Charakters.

Nehmen Sie einen Kalkspathkrystall zur Hand; er hat die Gestalt eines Rhomboeders. Wenn Sie ihn zerklopfen, zerfällt er in zahllose kleine Rhomboeder, die wieder in winzige Rhomboederchen zersplittert werden können.

Dieses Gleichnis versinnlicht die künstlerische Structur des „Hamlet". Das große Schicksal, das Hamlet in der Tragödie als Ganzem erlebt, wiederholt sich in verjüngtem Maßstab in fast allen Scenen, aus denen das Stück sich zusammensetzt und in welchen Hamlet auftritt. Besonders scharf tritt dies in der Hofscene hervor. Stumm, in sich gekehrt, einsam unter Vielen, hat Hamlet den Vorgängen um ihn her keine Beachtung geschenkt, bis ihn die Anrede des Königs aufweckt:

„Doch nun, mein Vetter Hamlet und mein Sohn —"

Das erste Wort, das, sehnlich vom Publicum erwartet, von Hamlet's Lippen kommt, ist ein für sich gesprochener Gedanke, der herb und mit epigrammatischer Schärfe sein Verhältnis zum König bezeichnet:

„Mehr als befreundet, weniger als Freund"

nach Schlegel's Übersetzung. Des Königs Stimme verursacht ihm eine Regung von Widerwillen.

Nun folgen einige Wechselreden zwischen Hamlet und dem Königspaar, das ihn seinem Trübsinn zu entreißen strebt, und die Erledigung seines Anliegens, auf die hohe Schule nach Wittenberg zurückzukehren. Beides so überaus charakteristisch, daſs darin Hamlet's Art und sein Schicksal in nuce vorgebildet erscheint.

Ich hoffe, die Methode, nach der Shakespeare den Hamlet charakterisirt, am besten klar zu machen, indem ich einige Worte über dramatisches Charakterisiren im Allgemeinen sage.

Das Charakterisiren einer dramatischen Person in einer Expositionsscene geschieht immer zu dem Zwecke, um ihr späteres Verhalten, insbesondere jenes gegenüber der Angelegenheit, welche das Centrum des ganzen Stückes bildet, zu motiviren. Der Dramatiker wird daher beim Entwerfen der Expositionsscene nach einer Gelegenheit suchen, welche der Person Anlaſs gibt, sich in der für sie charakteristischen Weise zu benehmen. Diese Gelegenheit muſs so gewählt sein, daſs sich die Person in derselben Richtung charakteristisch bethätigen kann, nach welcher sie das ganze Stück in Anspruch nimmt. Auf „Hamlet" angewendet: In „Hamlet" dreht es sich im Ganzen um die Fähigkeit Hamlet's, eine ihm auferlegte That zu thun, also um die Beschaffenheit seines Wollens. Die ihn charakterisirende Expositionsscene wird daher dem Zuschauer einen Fall vorführen müssen, an dem sich deutlich zeigt, wie Hamlet sich benimmt, wenn es gilt, etwas durchzusetzen, und er wird ihn sich im Kleinen so benehmen lassen, wie er sich nachher im Großen benimmt. Natürlich wird der Dramatiker den Schein motivirender Absichtlichkeit zu vermeiden haben. Er wird also den paradigmatischen Fall, das Beispiel, an dem er den Charakter exponirt, der Hauptaction

des Stückes, welche die Person zu vollziehen hat, nicht gar zu auffallend ähnlich machen dürfen; aber doch im Wesen ihr so verwandt, dass ein erfahrener Beobachter daraus auf sein Benehmen in der Hauptsache zu schließen vermöchte. Seinen Zweck hat der Dramatiker voll erreicht, wenn das Publicum durch das Benehmen des Helden in der Hauptsache zwar überrascht wird, aber zugleich, sich des früheren Benehmens desselben in analogen Fällen gedankenschnell entsinnend, ausruft: Es war nichts Anderes von ihm zu erwarten. Ein derartiges Gelingen lässt den Dichter in jenem Lichte übermenschlicher Seelen ergründender Genialtiät erscheinen, wie es das Haupt Shakespeare's umgibt.

Die Kunst des Dichters besteht nun darin, als paradigmatischen Fall eine Begebenheit zu wählen, die von Natur zur Handlung des Stückes gehört, nicht eine bei den Haaren herbeigezogene Episode, und dafür zu sorgen, dass sie auf das Publicum einen hinlänglich starken Eindruck mache, um nachhaltige motivirende Kraft zu bewahren.

Bildlich gesprochen: die charakterisirende Expositionsscene, die am besten zugleich in die äußere Sachlage einweiht, schlägt das Thema an, von welchem die folgenden Handlungen des Helden mehr oder minder verwickelte Variationen darstellen, aus welchen aber das Thema noch herausgehört werden muss.

So verfährt nun auch Shakespeare beim Charakterisiren des Hamlet. Das Centralmotiv der Tragödie ist Hamlet kann mit aller Anstrengung nicht leisten, was viel Geringeren als er spielend gelingt: in der Expositionsscene lässt ihn daher Shakespeare über etwas nicht wegkommen, mit dem normale Menschen fertig werden, nämlich über den Tod des Vaters, und lässt ihn einen Wunsch nicht durchsetzen und auf seine Erfüllung aus Widerwillen, seine Sache

zu vertreten, zu ſtreiten oder gar zu bitten, verzichten. Dies iſt der Wunſch, nach Wittenberg zurückzukehren. Die Wechſelreden, welche bei dieſem Anlaſs zwiſchen dem Königspaare und Hamlet geführt werden, geſtatten überdies dem Dichter, dem Publicum eine charakteriſtiſche Probe davon, wie Hamlet mit den Menſchen zu verkehren, zu ſprechen und ſich zu benehmen pflegt, vorzulegen. Das aufregende Ferment iſt in dieſem Stadium noch nicht in ſeine Seele gefallen, ſeine ihm eigenthümliche Weiſe äußert ſich daher noch ruhig und gelaſſen; wenn nachher ſeine Seele leidenſchaftlich aufwallt, iſt dieſe Weiſe die nämliche, nur wird ſie draſtiſch und geſteigert variirt. Dann bleibt Hamlet allein, und nun macht ſich ſein, durch die ihn drückende und mundtodt machende Anweſenheit Anderer in ſein Inneres gedrängter Schmerz und Unwille in heftigen, den Abweſenden geltenden Worten Luft, um nach dieſem Aufflammen wieder in brütende Ruhe zu verſinken.

In der Expoſitionsſcene macht alſo Hamlet bei einem gewöhnlichen Anlaſs vor den Augen des Zuſchauers durch, was er nachher im Drama an einem außergewöhnlichen Falle erlebt.

Die Expoſitionsſcene hat vier Theile.

Erſter Theil: Hamlet, inmitten der mit Antheil ceremoniöſen und geſchäftlichen Vorgängen zugewendeten glänzenden Hofgeſellſchaft, in ſich verſunken, trauernd, ſchweigend. Dieſer erſte Theil macht Hamlet's Weſen und ſein Verhältnis zu ſeiner Umgebung für's Auge anſchaulich.

Zweiter Theil: Des Königs Anrede weckt Hamlet, deſſen erſte Regung iſt gemurmelter Widerwille gegen die Stimme, die er hört. Dann folgt der Verſuch des königlichen Paares, Hamlet zum Abſchütteln ſeines Trübſinns zu bewegen. Das Motiv, Hamlet's Weſen offen zu legen

an einem Disput, wie man sich gegenüber dem Tod geliebter Menschen zu verhalten habe, ist genial gewählt. Was ihm der König und die Königin sagen, ist die banale Weisheit der Dutzendmenschen, denen diese Welt, wie sie ist, recht behaglich ist, die sich dem Weltlauf nicht mit Forderungen des Gemüthes entgegenstemmen: es ist unvermeidlich zu sterben, es ist schickliches Herkommen, eine Weile um die Todten zu weinen, dann hat man sich zu beruhigen; warum also willst du eine Ausnahme machen, und dich nicht in etwas schicken, in das sich doch alle Leute wohl oder übel schicken? Hamlet's Antwort („Scheint, gnäd'ge Frau, nein ist" u. s. w.) legt an den Tag: Tiefes, ursprüngliches Gefühl, das sich mit den wohlfeilen Trostvorwänden gewöhnlicher Menschen nicht abfinden läßt; Stolz auf diese seine Gefühlsweise; analysirendes psychologisches Wissen um sein Fühlen; geistreiche, schlagende Sprechweise voll dialectischen Scharfsinnes; überlegenes Durchschauen des Scheinwesens um ihn her; die Neigung, den Andern zu seiner persönlichen Genugthuung die Wahrheit in der Form scheinbar harmloser Sarkasmen zu sagen, wobei er sie seine intellectuelle und sittliche Überlegenheit spielend empfinden läßt, ohne daß sie sich wehren können. Das Gespräch wegen des Trübsinnes endet, obwohl der König in einer langen, klugen Rede, welche zeigt, daß er von Hamlet's wahrem Wesen keine Ahnung haben kann, das letzte Wort behält, mit einem moralischen Siege Hamlet's. Wenn der König mit seiner schlauen Trostrede, in welcher er Hamlet an seiner vermeintlichen schwachen Seite zu fassen gedenkt, nämlich an seiner Eitelkeit auf seinen Geist und sein Herz, fertig ist, macht er eine Pause; er erwartet, daß seine, mit gut gespielter Herzlichkeit gesprochenen Worte einige Wirkung thun werden, aber er irrt sich. Hamlet

antwortet zwar nicht, aber, wenn er richtig gespielt wird, muss jeder Zuschauer merken: er denkt jetzt: Dass ich mit dir über so etwas stritte!

Das Motiv „Gib deine Trauer um den Todten auf", ist darum ein so genialer Fund, weil sich unter dem scheinbar akademischen Gespräch auch ein praktisches Anliegen des Königspaares verbirgt. Hinter dem Wunsche, Hamlet möge sich trösten, steckt der Wunsch, er möge die Sachlage, die Thronbesteigung des Oheims und die Heirat, anerkennen. Die Trostrede des Königs gipfelt ja in der Bitte, ihn als Vater zu betrachten. Durch sein Schweigen lehnt Hamlet ab. Wenn der König, der „abgeblitzt" ist, nach einer erwartenden Pause wieder zu sprechen anhebt, verräth er durch den von der vorigen Herzlichkeit sich scharf abhebenden überhöflichen, kalten Ton seinen geheimen Ärger.

Dritter Theil: Hat Hamlet eben moralisch gesiegt, so beugt nun der im Stillen gereizte König den Willen Hamlet's: er versagt ihm entschieden, wenn auch sehr höflich, die Erfüllung seines Herzenswunsches, wieder nach Wittenberg zu gehen. Und Hamlet? Hier überlässt Shakespeare Vieles dem Schauspieler. Meines Bedünkens hat Hamlet sich zu einer Widerrede anzuschicken, da legt sich die Mutter in's Mittel, die dem Gespräch mit besorgtem Antheil gefolgt ist, und die befürchtet, die beginnende Spannung zwischen Hamlet und ihrem Gatten, dessen Ärger ihr nicht entgangen ist, könnte, wenn Hamlet auf seinem Wunsche besteht, gefährlich werden. Sie schneidet durch ihre Bitte Hamlet die Widerrede ab. Und Hamlet sagt: „Ich will euch gern gehorchen, gnäd'ge Frau." Die Zeile muss zwar so gesprochen werden, dass der Zuhörer merke, Hamlet hat noch ein zärtliches Gefühl für seine Mutter; aber wichtiger ist, dass Hamlet verzichtet, weil es ihn langweilt, ja anwidert, seinen Willen

durchzusetzen. Dem König gegenüber wäre er vielleicht auf seinem Willen bestanden, nun kommt auch die Mutter über ihn, die Schwierigkeiten verwickeln sich, nun müsste er thun, was ihm verdrießlicher ist, als ihm an der Reise nach Wittenberg liegt. Ein grell charakteristischer Zug!

Der pfiffige König, der recht gut weiß, wie es mit der Einwilligung Hamlet's, zu bleiben, in Wirklichkeit zugegangen ist, dreht nun die Sache in seinem Sinne, spricht von einer „lieben, schönen Antwort" und von Hamlet's „willigem freundlichen Nachgeben". Er thut so, als hätte Hamlet ihm als König und Gatten Sanction und Segen ertheilt, und erklärt, diese glückliche Wendung festlich feiern zu wollen; vor dem Hof soll es so aussehen, als wäre Alles nach seinem Wunsche ausgefallen, er fingirt daher eine Begebenheit, die sich gar nicht zugetragen hat. Wieder grell charakteristisch!

Vierter Theil: Der Hof geht ab, und Hamlet bleibt überwunden zurück. Nun flammt sein Gram, sein Ekel, sein Widerwille zu leben, hoch auf, klagend, scheltend, ahnend, aber — er zieht keine praktische Folgerung. Er beschließt nicht, seinen Trübsinn abzuthun, er fühlt nur, ohne an ein Wollen zu denken.

„Doch brich, mein Herz! denn schweigen muss mein Mund!"

So habe ich Ihnen denn eine Probe jener Art von ästhetischer und vornehmlich technischer Analyse gegeben, welche ich für fruchtbar halte, nicht nur für den lernbegierigen künstlerischen Anfänger, sondern auch für die Wissenschaft vom Drama.

Wer alle Werke Shakespeare's in dieser Weise technisch zergliederte, würde sich durch diese Arbeit langsam befähigen, die Technik, die in Shakespeare's Meisterwerken angewendet erscheint, erschöpfend darzustellen, sowie die Entwicklungs-

geschichte seiner Technik deutlich begreifen. Wer aber diese deutlich begriffe, wäre auch berufen, zu sagen, ob eine Fortentwickelung der dramatischen Technik über jene Shakespeare's hinaus denkbar sei und in welcher Richtung, und vermöchte dadurch das dramatische Schaffen zu fördern. Gesellte sich nun noch zur erschöpfenden Kenntnis der Technik Shakespeare's, zu welcher Otto Ludwig in seinen Shakespeare-Studien den Grund gelegt hat, die analoge Einsicht in die Technik aller großen Dramatiker, so wäre eine umfassende Technik der gesammten dramatischen Kunst keine Unmöglichkeit mehr.

Viele Fragen, über die heute mit Phrasen und Schlagworten herumgestritten wird, ließen dann eine wirkliche Lösung zu: z. B. der Streit über Wesen und Berechtigung der verschiedenen Stylarten.

Nicht der geringste practische Vortheil aber, den eine derartige, systematisch betriebene Analyse einzelner Dramen böte, wäre, dass die schauspielerische Wiedergabe der wichtigsten Charaktere oder „Rollen" der Willkür der einzelnen Schauspieler, die nur zu oft auf Kosten Shakespeare's „geistreich" sind, einigermaßen entzogen wäre. Man käme einer authentischen Auffassung der wichtigsten Charaktere wenigstens näher, man würde den Kreis möglicher Auffassungen enger ziehen, innerhalb deren die Individualität Spielraum hätte, und bizarre und excentrische „Auffassungen" könnten dann nicht mehr, wie heute, als genial gelten, sondern würden mit dem Namen belegt werden, den sie verdienen.

Für den praktischen Dramaturgen wären derartige verlässliche Analysen der classischen Dramen für die Inscenirung derselben geradezu unschätzbar.

Und nun lassen Sie mich Ihnen aus voller Seele danken für den ausdauernden Antheil, mit welchem Sie

meinen Vorträgen dieſen langen Winter hindurch gefolgt ſind. Ich habe Ihnen vor mehr als vier Monaten verſprochen, Ihnen nur zu ſagen, was ich über dieſe Dinge wirklich zu wiſſen glaube, und dieſes Verſprechen habe ich eingelöst. Ich bin mehr als zufrieden, wenn ich das Bewuſstſein mit mir nehmen darf, daſs Sie durch das Anhören meiner Vorträge über Äſthetik und Technik des Drama's wenigſtens um ſo viel klüger geworden ſind, als ich ſelbſt durch das Ausdenken und Halten derſelben gelernt habe.

Register.

Ästhetik, gesetzgebende 67 uff.
„ „ ihre Fruchtbarkeit 69, 70.
„ „ ihre Unentbehrlichkeit 68, 69.
Äußere Ausstattung 97—131.
Äußere Schauplätze, ihre scenische Darstellung 112.
„ „ lenkt die Aufmerksamkeit ab; Gegenmittel 115.
„ „ Zwecke derselben 112, 113, 122—130.
Analysen, dramaturgische, ihr Werth 260.
Anthropocentrische Weltanschauung, ihr Einfluss auf die scenische Darstellung äußerer Schauplätze 126, 127.
Association, enge, zwischen Scenerie und der Vorstellung von Menschentypen 125, 126.
Aufführung, ihre Bedeutung 7.
Ausdruckssprache 31, 32.
Ausstattungswesen, seine Bekämpfbarkeit 131.
Baukunst, ihr Verhältnis zur dramatischen Kunst 101—105.
Bildende Kunst, scenische 111, 112.
„ „ Grenzen ihrer Berechtigung 112.
Birch-Pfeiffer 37, 121.
Buchdrama 9, 11, 234.
Bucherzählung 10, 85.
Buchlyrik 10.
Bühnenentfremdung der modernen Dichter 21.
Charaktere, ihr Verhältnis zur Handlung 39.
Charakteristik, dramatische 29, 30, 254, 255.
Dramatiker, moderne, ihre geringe Fruchtbarkeit 18.
Dramatische Kunst, aus welchen Künsten sie besteht 8, 110.
„ „ in Einzelkünste zerspalten 100 uf.
„ „ Verhältnis zur Dichtkunst 110.
Dramatisches Schaffen, moderne Weise desselben 22.
„ „ traumartiges 23 uff.
Dramatische Technik, ihre Nothwendigkeit 11.
„ „ ausnahmsweise entbehrlich 23 uff.
„ „ ihre Lehrbarkeit 227—243.
„ „ Hindernisse ihrer Lehrbarkeit 229 uff., 235, 236.
„ „ Lehrmethode 237 uff.

Dramatische Technik, Folgen ihres Fehlens 227, 228.
Echtheit, ihre Merkmale fälschbar 2 uff.
Eul Michael, über Lope's „Friede der Könige" 34.
Erfolgsprognosen, ihre Unsicherheit 2, 215—217.
Erziehungsstücke 34.
Ethische Dramen 63.
Freytag, Gustav, seine Charakteristik des „Dramatischen" 211, 212.
Galeotto v. Echegáray 213.
Gefühl, das, als dramatisches Darstellungsmittel 221—226.
„ „ seine beseelende Kraft 225, 226.
Geniale Jugendwerke 27.
Gespräch, das, als Naturereignis und der stylisirte Dialog 89—91.
Gewissenstragödien 57, 58.
Grillparzer, Franz, Esther 168—190.
„ „ „ Charakter Esther's 183—187.
„ „ „ fernerer Verlauf der Handlung 174—183.
„ „ „ Ein wirkliches Fragment? 168—171.
„ „ Jüdin von Toledo 34—60.
„ „ „ ihr Stoff ein typisches Schicksal 35, 36.
„ „ „ Charakter des Königs 40, 41, 42, 43.
„ „ „ Charakter Rachel's 41, 44—46.
„ „ „ Schuld des Königs 50 uff.
„ „ „ Ihr Schluss 52, 53.
„ „ „ Mängel desselben 58—60.
„ „ Sappho 61, 62.
„ „ Sein frühes Verstummen 28.
„ „ Weh dem, der lügt 76.
Halm, Friedrich, Begum Somru 84.
Hebbel, Friedrich, seine subjective Wahrhaftigkeit 81.
„ „ seine undramatische Art, Psychisches darzustellen 121.
„ „ Gyges und sein Ring 191, 192, 197—210.
„ „ „ Grundidee 197, 198, 202, 203.
„ „ „ Grundgebrechen 207, 208.
„ „ „ Tragische Schuld des Kandaules 199—201, 203—205.
„ „ „ Symbolische Bedeutung des Ringes 199.
„ „ „ Symbolische Bedeutung des Schleiers der Rhodope 200.
„ „ „ Scene Gyges-Lesbia im zweiten Act 205, 206.

Hebbel, Friedrich, Gyges und sein Ring. Rhodope 208—210.
„ „ Herodes und Marianne 204.
„ „ Maria Magdalene, Grundidee 192, 193.
„ „ „ Schuld Clara's 194.
„ „ „ Lebenswahrheit derselben 195.
„ „ „ Schuld Meister Anton's 196.
„ „ „ Schuld des Secretärs 196.
Hettner, Hermann 241 Anm.
Illusion, dramatische 106.
„ „ angestrebt durch naturwahre Scenerie 113 uff.
„ „ künstliche Reizmittel zu ihrer Erzielung 123.
„ „ tritt bei scenisch dargestellten Schauplätzen im Freien nicht ein 114, 124.
Illusionsunfähigkeit 106 uff.
„ „ ihre Schädlichkeit und ihre Gefahren 107, 108.
„ „ mit Kunstkennerschaft verbunden 109.
Inscenirungskunst 111, moderne 128.
Kennzeichen des „Dramatischen" 213 uff.
Kleist, Heinrich v., Prinz v. Homburg 35, 63, 240.
Kritik 69, 70, 109, 241, 242.
Lesen von Dramen 7, 8.
Lessing 96.
Littrow, Auguste v., ihr Gespräch mit Grillparzer über „Esther" 172 uf.
Ludwig, Otto, seine Art zu erzählen 117, 118.
„ „ sein Ringen mit der Reflexion 28.
„ „ sein Schaffen 26, 27.
„ „ Sprache im „Erbförster" 234.
Lustspiel 75, 76.
Mayr, Melchior 75.
Mystische Wirkung der Tragödie 74, 75.
Naturalismus 71, 82—98.
Naturalismus, seine Berechtigung 81.
„ sein Irrthum 81.
„ der Form und des Gehaltes 83 uff.
„ in der Lyrik 84.
„ sein Verhältnis zum Pessimismus 92—98.
„ seine Unwahrheit 95.
„ sein Verhältnis zum Gefühlsleben 222—225.
Naturalisten als Stimmungsmaler 128.

Naturwahrheit, absolute, auf der Bühne 85, 87—92.
Opernglucker 102.
Ophelia 159—163.
Poetische Gerechtigkeit 60—82.
„ „ doppelter Sinn des Ausdruckes 61, 62.
„ „ nur ausnahmsweise geübt 78, 79.
Problem, das, der drei Seelen 216.
Psychisches, wie es dramatisch dargestellt wird 116—122.
Psychologische Schilderungen im modernen Roman 85 uf.
Publicum 109.
„ für die Tragödie nicht geeignetes 73.
„ seine psychische Beschaffenheit 215, 216.
„ Bedeutung seines Bildungsgrades 218 uff.
Reue keine Strafe 55.
Schauspielkunst, ihr Verhältnis zur Dichtkunst 30 uff.
Scherer, Wilhelm, Poetik 67.
Schopenhauer, Arthur, Theorie vom Tragischen 72.
Schriftstellerisches und dramatisches Können 232 uff.
Selbstbeobachtung, ihre Gefährlichkeit für das dramatische Talent 27.
„ als Quelle für dramatisch verwerthbare Menschenkenntnis 117 uff.
„ als Charakterzug Hamlet's 152—154.
Shakespeare, William, Hamlet 132—167, 244—261.
„ „ „ als allerinnerlichstes Drama Shakespeare's aufgefasst 133, 134.
„ „ „ als Kunstwerk eine Übergangsform 134, 135.
„ „ „ als wüstes Spectakelstück aufgefasst 132, 133.
„ „ „ Hamlet's Charakter 149—157.
„ „ „ Eröffnungsscene, ihre Wichtigkeit 244—250.
„ „ „ Geistererscheinung im dritten Act 158.
„ „ „ Gruppirung und Contrastirung der Charaktere 143.
„ „ „ Idee des Hamlet 166, 167.
„ „ „ Methode, Hamlet zu charakterisiren 252—259.
„ „ „ nicht von Lord Bacon, sondern von einem Schauspieler gedichtet 143.
„ „ „ aus persönlichen Erlebnissen des Dichters entsprungen 146, 147.